

**Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
Nyelvtudományi Doktori Iskola  
Kommunikációs program**

**MÚZEUM ÉS KIÁLLÍTÁS: AZ ÚJRARAJZOLÁS TEREI**

Konzulens: Dr. Fejős Zoltán

Készítette: Frazon Zsófia  
2009

# TARTALOMJEGYZÉK

## BEVEZETÉS

### A KIÁLLÍTÁS MINT KORTÁRS MÉDIUM

4

1. A disszertáció kiindulópontja és témája
2. A források és a terep
3. Példa és illusztráció, töredékesség és részlegesség
4. Kulturális reprezentáció és kortárs muzeológia
5. „Display” és „kiállítási komplexum”

## ELSŐ RÉSZ

### MÚZEUMPARADIGMÁK ÉS MÚZEUMMETAFORÁK

1. A műltfeldolgozás intézményi formái – forráskezelés 18
2. Kronológia – az időrend mint paradigma (Magyar Nemzeti Múzeum) 22
  - Saját múlt és múzeum – bevezetés
  - Kronológia és múzeum – a lineáris történeti narratíva
  - A magától értetődőség látszata – *A túlélés rövid évszázada*
  - A király új ruhája – *Kelet és Nyugat határán*
  - Kihagyások időben és térben
3. Kulissza – a színház mint paradigma (Terror Háza) 43
  - Inszenzáls és múzeum – tárgyak a színen
  - Múzeum vagy kiállítás – a Terror Háza és történeti előadása
    - A tárgyak és a reprezentáció – elméleti és módszertani keret*
    - A tárgyak és a reprezentáció a Terror Házában*
  - Az előadás folytatódik – szobor, emlékmű, politikai színtér
  - Szereptévesztés
4. Panteon – az emléksarnok mint paradigma (Szoborpark Múzeum, Mementó Park) 66
  - Panteon – istenek és hősök emléksarnoka
  - Könyvégetés helyett
  - Tematikus skanzen és új szocializmus-narratíva
  - A Mementó Park mint utópia
5. Könyv – az olvasás mint paradigma (Holokauszt Emlékközpont) 75
  - Szöveg és múzeum
  - Szöveg és reprezentáció – *Jogfosztástól népiértásig*
  - Könyv a múzeumban – album és napló
6. Kitérő: Emlékmű – az emlékeztetés mint paradigma 89
  - Emlékezet mozgásban – *Az elárult állampolgár*
  - Átkelés a hídon – *Szellemek hídja*
7. A prezentációs paradigmák poétikai és politikai dimenziói (Magyarország) 95

## MÁSODIK RÉSZ

### KIÁLLÍTÁSI ÉS PREZENTÁCIÓS ELJÁRÁSOK ÉS ESZKÖZÖK

1. A kortárs tárgykultúra mint lehetőség – forrásképzés	101
Kiindulópont – szerepek, eljárások	
Műanyag, gyűjtemény	
Gyűjteményi előzmények	
Saját tárgyak és saját jelen múzeumi feldolgozása	
Terepről és kereskedelemről a múzeumba	
Műanyaggyűjtemény?	
2. A prezentáció újragondolása – <i>hommages à</i> Bátky Zsigmond	118
3. Kép – ábrázolás, értelmezés, fordítás és olvasás	125
A grafikus ábrázolás, a humán tudományok és a prezentáció	
Családfa-ábrázolás	
Fénykép és film a múzeumban – illusztráció és interpretáció	
4. Kunstkammer – a saját univerzum	141
Gyűjtés, rendszerezés, prezentáció	
Metafora és kiállítási prezentációs forma	
5. Sorozat – tudományos rendszerezés	151
A sorozat és a múzeumi evolucionizmus	
A kortárs kultúra és a kortárs muzeológia sorozatai	
6. Vitrin – a rendszer és a látvány architektúrája	162
Tér- és tárgyszervezés – az üveg mögött	
Klasszikus és modern formák – az üvegen túl	
7. Bábu – a figura és a három dimenzió	169
A kiállítási életkép és szereplői – történeti perspektívából	
A távolítás mint az értelmezés új formája – egy példa	
A figurák átalakulása – múzeum, áruház és városi tér	
A műanyagon innen és túl – további példák	
Múlt és jelen	
8. Modell és makett – a világ kicsiben	187
9. Enteriőr – a világ nagyban	193
10. A kiállítás felülete – az illúzió, a jelenlét, a hiány és a hozzáférhetetlenség	199

### BEFEJEZÉS

A TÖRTÉNETISÉG, A TÉRBELISÉG ÉS A LÁTVÁNY	201
---	-----

1. A múzeum és a kiállítás karaktere
2. A történetiség
3. A térbeliség
4. A látvány

### IRODALOMJEGYZÉK

207-223

## BEVEZETÉS

### A KIÁLLÍTÁS MINT KORTÁRS MÉDIUM

#### 1. A disszertáció kiindulópontja és témája

„Hát, nem tudom» Én se, rögzíteném gyorsan, magára valamicskét adó ember manapság nem nagyon tudja.” – kezdi Esterházy Péter Jiří Menzel *Hát, nem tudom...* című tárcakötetéről írott szubjektív irodalmi recenzióját.<sup>1</sup> Menzel a kötet kezdő írásában többször idézi Pavel Eisner (1889-1958) prágai születésű cseh-német nyelvész írását, aki a „hát, nem tudom” fordulatot jellegzetes cseh kifejezésnek tartotta, amely híven tükrözi a cseh nemzet „kétélyekkel teli derűlátását”. De ugyanígy van ezzel Menzel és Esterházy is, akik írásaik kiindulópontjául választották ezt a látszólag egyszerű, de kellőképp bizonytalan kijelentést. Sőt Esterházy továbbszövi a fordulatot: „magára valamicskét adó ember manapság nem nagyon tudja”. A kétely tehát általános lenne? Menzel filmjei alapján azt gondolhatnánk: ő az, aki tudja. De jobb érzés bizonyosnak lenni abban, hogy állandó kételyei vannak: „egyrészt, másrészt, egyfelől, másfelől, majdnem, talán, viszont, hátha, jöllehet: ezen szavak embere Menzel” – írja Esterházy (2003:13).

Menzel alkotói gondolkodásmódja ugyanazt a bizonytalanságot, viszonylagossá és relatívvá tételt tükrözi, mint ami a hetvenes évektől kezdve az antropológiában és az etnográfiában is érzékelhető: az alkotó/szerző szerepének és helyének változását, illetőleg a műformákkal kapcsolatos addigi bizonyosságok feloldódását, az evidenciák és összefüggések átalakulását. A kultúra- és társadalomtudományok egymást követő módszertani fordulatai (*turn, Wende*) az interpretáció és a reprezentáció helyét és szerepét állították a kultúratudományi érdeklődés és kritika középpontjába (BACHMANN-MEDICK 2009), egyben módszertani rangra emelték a kétségek (ön)kritikus megfogalmazását. Egy „magára valamicskét adó” múzeum ma már beillesztheti kiállítási praxisába e módszertani változások tanulságait, a legkülönbébb tudások, alkotók és kijelentések diszkurzív elrendezésével – a tudás- és kultúratermelés monopolintézményeitől kezdve a privát kezdeményezéseken át az alternatív szcénáig terjedően. Így teheti láthatóvá saját tudományos, kulturális és társadalmi szerepét és helyét, és válhat a társadalmi nyilvánosság nélkülözhetetlen és megkerülhetetlen helyszínévé.

A disszertáció ebből a kritikai és módszertani sűrűsödési pontból indul, és az elmúlt húsz év magyarországi múzeumi/kiállítási praxisának néhány jellegzetes alkotását teszi vizsgálat és

---

<sup>1</sup> A recenzió eredetileg az *Élet és Irodalom* hasábjain jelent meg (1997), majd *A szabadság nehéz mámore* című válogatáskötetben (ESTERHÁZY 2003:11).

elemzés tárgyává – a változó, egymás mellett párhuzamosan alakuló múzeumparadigmák és kiállítási technikák, prezentációs eljárások összefüggésrendszerében. Az elemzés két módszertani szintet érint: egyfelől a múzeumparadigmák közelmúltbeli és kortárs magyar változatait, másfelől a kiállítási technikák és prezentációs eljárások módszertani változását és változtatását. A disszertáció két módszertani része (és értelmezési szintje) két tematikus egységben van elhelyezve: egyfelől a 20. század magyarországi történelmének és kulturális kapcsolatainak rendszerváltozást követő kiállítási interpretálásában, másfelől a Magyarországon a kilencvenes évektől megerősödő kortárs (fogyasztói) életvilág és tárgyhasználat múzeumi/kiállítási feldolgozásának lehetőségeiben és tapasztalataiban. Az empirikus példák a történelmi önreprezentáció, illetőleg a kortárs hétköznapi szerepének megváltozását is bemutatják, egy komplex kortárs médiumon, a kiállításon keresztül. A vizsgált intézmények és kiállítások – a téma kibontása, a megjelenés és a diszkurzív tér egyben – hatékonyan kapcsolnak össze különféle trópusokat: mint tudomány, kultúra, társadalom, szabadidő és élménykultúra, és ezen keresztül fejtik ki hatásukat. Így az elemzésük következtetései nemcsak az adott művekre, hanem a tágabb tudományos, társadalmi és kulturális környezetre is vonatkoznak, és a magyarországi kiállítási praxis elmozdulásait és változásait is láthatóvá teszik.

A disszertáció két részében elsősorban azt vizsgálom, hogy a magyarországi múzeumokban milyen rétegekre bomlott, hogy jelent meg a történetiség fogalma az elmúlt húsz évben. A kérdésfeltevés és a megközelítés azért is releváns, mert a mai magyarországi múzeumi diskurzus elsősorban a művészeti (művészettörténeti jellegű és irányultságú) múzeumokról és kiállításokról szól. A történeti és társadalmi kérdésekkel foglalkozó, más múzeumi gyakorlatot és irányt megvalósító intézmények kiállítási praxisa sokkal kevésbé része ennek a diskurzusnak, pedig az elmúlt húsz évben ezen a terepen is fontos és figyelemreméltó változások és elmozdulások következtek be: a gyűjtemények feldolgozása, a kiállítási paradigmák, prezentációs eljárások és technikák megújítása, továbbá a párbeszéd élénkítése szempontjából egyaránt. Ha a történetiséget használom az elemzések egyik kulcsfogalmaként, akkor egyfelől figyelembe veszem, hogy Magyarországon a történeti-társadalmi gyakorlatot megvalósító múzeumokban nagyon erős a múlthoz és a történeti megközelítéshez való kötődés, másfelől viszont hangsúlyozom, hogy a történetiség a jelen irányába is nyitott, ezért nemcsak a múlt, hanem a kortárs életvilágok múzeumi/kiállítási vizsgálata és megmutatása is része a gondolkodásnak. A történetiség fogalmára épülő intézmények (más megfogalmazásban az ún. társadalmi múzeumok) esetében – és magyarországi intézményi kontextusban – két alaptípus rajzolódik ki: egyfelől a történeti eseményeket és a közelmúltat tárgyaló eminensen történeti, másfelől a hétköznapi életvilágokra is nyitott etnográfiai jellegű múzeumok. A disszertáció két része is alapvetően erre a két pillérre

épül, a múzeumok kiállítási paradigmáinak és prezentációs eljárásainak intézményekre és produkciókra vonatkozó vizsgálatában – néhány megvalósult kiállítás elemzésének segítségével.

A disszertáció empirikus anyagából kirajzolódó témakörök, mint a „közelmúlt történeti eseményei a múzeumban” és a „kortárs életvilágok a múzeumban” tehát a történetiség fogalmához kapcsolva a múlt és a jelen múzeumi feldolgozásának és megmutatásának gyakorlatban, elméletben és módszereiben is elválasztható irányait mutatják, amelyek leírhatóak és vizsgálhatóak a múzeumi és kiállítási munka, illetve a prezentáció makró és mikró szintjeinek részletes elemzésével. A közelmúlt története, a forráskezelés és a prezentációs paradigmák (az egyik oldalon), illetve a kortárs életvilágok, a forrásképzés és a kiállítási prezentációs eljárások (a másik oldalon), viszont nem kapcsolódnak össze az elemzett kiállítások vizsgálati terepével szükségszerűen. Az egybefűzés a disszertációírás egyik praktikus döntése volt. A bemutatott és elemzett múzeumi és kiállítási példák tehát nem kizárólagosan e múzeumparadigmák és kiállítási prezentációs eljárások bemutatására alkalmasak, de vélhetően egyszerűsítik a megértést és az összefüggések bemutatását.

A módszertani és tartalmi tagolással összefüggésben a szerző és az elemzési pozíció is változik a disszertáció két egységében: míg az első részben a külső perspektívából közelítő, kritikus elemző, addig a második részben a részvevő, benne levő a kiállítást a saját tapasztalatok felhasználásával módszertanilag továbbíró szerzői szerepkör érvényesül. Ennek megfelelően az első rész elemzései inkább a kritikus külső olvasat, a második rész pedig a résztvevő megfigyelésen nyugvó etnográfia műfaji jellegzetességeit és irányultság mutatják.

## **2. A források és a terep**

A disszertáció elemzési terepét elsősorban *múzeumok/kiállítóhelyek* és *múzeumi kiállítások* jelentik: olyan komplex kulturális rendszerek, amelyek nemcsak az elemzés empirikus anyagát adják, hanem segítségükkel bomlik ki az elméleti diskurzus is, amely mint kritikus beszédmód e kiállítási példák nélkül nem is létezne. A kiállítások esetében a témaválasztás, a bemutatáshoz használt tárgyak és források, az elrendezés, a narratív struktúra és metaforahasználat, a látvány és az élmény együttesen adják azt az elemzési tartományt, amelyben nemcsak a múzeum egy sajátos nyilvános műfaja válik láthatóvá, hanem – adott esetben, tematikusan – a saját történelemről és a mindennapi kultúráról való gondolkodás különféle formái is. Az elemzésbe a múzeumi kiállításokon túl a kulturális reprezentáció, a tartalom térre és vizuális nyelvre fordításának különféle paradigmái és eljárásai jelennek meg. Az emlékmű, az emlékhely, a témapark, az

archívum, a könyv, a képregény, a színházi előadás, a performance, a művészi akció és az egyedi műalkotás elemzésbe vonása nemcsak tágítja az összefüggések és következtetések megfogalmazásának terét, hanem a különféle kortárs médiumok közötti kölcsönhatásokat is láthatóvá teszi. Miként hatnak egymásra? Miként beszélnek ugyanarról? Kíváncsiak-e egymásra, dialógusra lépnek-e, vagy bezárkóznak saját műfaji kereteik, falaik és installációik mögé?

A kortárs kultúra hétköznapi mechanizmusai – mint az átjárhatóság, a dinamizmus, az együttműködés és a reflexió – a disszertáció empirikus nyersanyagának választására is hatással voltak. Továbbá olyan példák kerültek az elemzés látóterébe, amelyek – a személyes érdeklődésen túl – a kulturális és tudományos környezet figyelmét is kiváltották: aktualitásukkal, kritikus beszédmódjukkal, a feltett kérdések és válaszok megkerülhetetlenségével. És ez tulajdonképpen a disszertáció két, első látásra szétartó tematikus sűrűsödési pontját is egybefogja, hiszen a rendszerváltozást követő magyarországi társadalom és kultúra számára a saját, a „nemzeti” kultúra és történelem – különös tekintettel a 20. század történetére –, illetve a megváltozott hétköznapi kultúra és mindennapi életvilág múzeumi bemutatása új lehetőségeket kínált. Nem egyik napról a másikra, de a társadalmi és politikai változások múzeumi reflexiója fokozatosan a kiállítási és gyűjteményi munkában is új utakat jelölt ki, és az új észrevételek megfogalmazásához a múzeumi kiállítások népszerű műfaji keretet biztosítottak. A politikai rendszerváltozást követően az „elhallgatott múlt” visszaemlése a múzeumi/kiállítási diskurzusba, a nemzeti történelem emlékeinek és tárgyainak nyilvános bemutatása, vagy a szabad kereskedelem és a fogyasztói kultúra térnyerésével párhuzamosan megjelenő új mentalitások és életvezetési stratégiák, a szabadidő és az élménykultúra karakteresen átalakult hétköznapi helyzetei roppant gazdag terepet jelentenek a tárgykultúrára is koncentráló múzeumi és gyűjteményi kutatások számára. A kérdés az, hogy ezzel miként élnek a kutatók, az alkotók és az intézmények, mit ismernek fel, tartanak fontosnak, emelnek ki és mutatnak be a kortárs kultúra színterein?

Míg a disszertáció első részében a módszertani hangsúly a forráshasználton és a történetmondáson alapul, addig a második fejezet inkább a forrásképzés és a (re)prezentáció kérdéseire és megközelítési lehetőségeire helyezi a hangsúlyt. A két részben folyamatosan váltják egymást az állandó kiállítások és időszakos tárlatok, a nagy múlttal és hagyománnyal rendelkező intézmények és gyűjtemények, illetve újonnan alapított intézmények és kiállítóhelyek állandó és időszakos kiállításai és archívumai, végül egyedi alkotások, „illékony” művek, élő, performatív közegben, esetleg tárgyakban megjelenő társadalomkritikus észrevételek. A disszertáció mégsem pusztán műelemzésekből összeállított példafüzér: a múzeum, a kiállítás mint a kortárs etnográfia/antropológia összetett terepe jelenik meg, amelynek legfontosabb kérdései az intézményi és egyéni alkotómunka elemzésén alapulnak. A választott megközelítésben kiemelt

jelentősége van a tudomány elméleti, szaktudáson alapuló, és a mindennapokat meghatározó hétköznapi gondolkodás közötti kapcsolat megteremtésén, amelyben a kiállítás mint kortárs médium a kulturális fordítás terepe, sajátos műfaja, végül mint az antropológiai/etnográfiai kutatás terepe és tárgya jelenik meg.

Az elemzések forrását képezik még a *kiállításokhoz kapcsolódó kiadványok*: katalógusok, múzeumpedagógiai füzetek, kiállításvezetők és leporellók. Ezek – az elsősorban nyomtatott, képes, szöveges dokumentumok – a kiállítások rögzítésén és dokumentálásán túl, tükrözik az intézmény és az alkotók gondolkodását, elképzeléseit: a kiállításokban megjelenített kérdésekről, a múzeumról/intézményről és a látogatókról egyaránt. A kiállításkatalógusokban található szövegek, elemzések vagy hosszabb tanulmányok segíthetnek a térre és vizuális nyelve fordított alkotások megértésében, egyben olyan dokumentumok, amelyből – a kiállításokhoz hasonlóan – kiolvasható az intézmény önmagáról kialakított képe, önértelmezése is (vö.: GYÖRGY 2008b). Az intézmények eltérő stratégiát valósítanak meg e kiadványok megjelentetése során: van, ahol csak alapszintű vezetőt kap kézhez a látogató, de van, ahol a kiállításban szereplő minden tárgy és dokumentum megjelenik, tárgyleírással és hosszabb kommentárral, esetleg tanulmánnyal együtt a kiállításhoz kapcsolódó kiadványban. Viszont még mindig találhatunk olyan példát, amikor egy állandó vagy időszaki kiállításhoz semmiféle írott vagy képes kiegészítő anyag nem készül, vagy hosszú idő után – akár tíz év múlva – jelenik meg a hiánypótló kiadvány. De olyan egyedi megoldásokkal is találkozhatunk, amikor egy intézmény a kiállításával kapcsolatos kritikai szövegeket rendezi össze egy kötetbe. A különböző megoldásokat gazdasági és tudományos szempontok egyaránt befolyásolják. A kiállítások elemzése során ezek a stratégiák és műfajok is figyelmet kaptak, hiszen ezek a kiadványok és dokumentumok akkor is megkerülhetetlen részét képezik a múzeumi reprezentációknak, ha nem teremtenek lehetőséget a „térben történt elbeszélések rekonstrukciójára” (GYÖRGY 2008b).

A kiállítások, az alkotások és a kapcsolódó kiadványok és írott, nyomtatott anyagok olyan *szövegszerű* források, amelyek elsősorban a jelentéseket generáló alkotók gondolkodását tükrözik vissza. Különféle terek és „terepviszonyok”, eltérő elvárások, hagyományok, gondolatok és eljárások, más-más érdeklődéssel és felkészültséggel rendelkező kutatók és alkotók jelennek meg ezekben a munkákban, amelyek eltérő módon viszonyulnak objektivitáshoz és szubjektivitáshoz, kritikához és iróniához, látványhoz és vizualitáshoz. De közös bennük, hogy számítanak a tágabb nyilvánosság érdeklődésére és figyelmére, és a közönséggel kialakított közös kommunikatív tér működésére. Munkájuk e diskurzusban nyeri el értelmét. A disszertáció pedig egy lehetséges olvasata és elrendezése e kiválasztott munkáknak. A megállapítások nem kizárólagosak, nem lezártak vagy véglegesek. Ugyanis a „kulturális elemzés lényegéhez tartozik, hogy: befejezetlen. S



ami ennél is rosszabb, minél mélyebbre hatol, annál kevésbé teljes. Furcsa ez a tudomány: legtöbbet ígérő megállapításainak alapja a legingatagabb. Ilyenkor, ha úgy érezzük, jutottunk valamire, ettől csakis a gyanú erősödik meg – bennünk is, másokban is –, hogy nem egészen helyesen következtettünk. De éppen ezt jelenti az etnográfuslét – amellet persze, hogy finom embereket bárgyú kérdésekkel gyötrünk” – fogalmaz Clifford Geertz klasszikus antropológiai szövegében, a *Sűrű leírás*ban (1994:197).

### 3. Példa és illusztráció, töredékesség és részlegesség

A disszertáció esettanulmányai nem mutatják be az elmúlt húsz év magyarországi múzeumi/intézményi illetőleg kiállítási/produkciós gyakorlatát a maga teljességében, és nem rajzolják fel a kulturális reprezentáció és a „kiállítási komplexum” (BENNETT) összekapcsolódásának minden lehetőségét. A hangsúly az empirikus anyag elemzésén, a makró és a mikro szintek vizsgálatán, a példákon keresztül elmondható elméleti és módszertani következtetések megfogalmazásán és értelmező összerendezésén van. A szerkezet két, egymással összefüggő módszertani kérdés végiggondolásán alapul: a *példa-illusztráció* tágabb elméleti és módszertani összefüggéseiről, illetve a kortárs kultúra és életvilágok *részlegességének, töredékeiben* való hozzáférhetőségének tudományos következményeiről. E megközelítéseket elsősorban a (*kulturális*) *reprezentáció* és a *szelekció* fogalma, hétköznapi és tudományos gyakorlata köti össze egymással.

A disszertációban elemzett intézményi beszédmodok és kiállítási felületek olyan jelentésteli struktúrák, melyekből kibontható a mondanivaló, az elmélet, a módszertan és a gyakorlat szerves összekapcsolásával – így ebben az értelemben nem az elméleti keret illusztrálását, lazítását vagy „színesítését” szolgáló kiegészítések. E tekintetben a szöveg szerkesztése és felépítése hasonlít a múzeumokban/kiállítóterekben folyó tudományos munkára, ahol – ideális esetben – a kiállításban bemutatott tárgyak és források nem a mondanivaló illusztrációi, hanem épp elrendezésük és interpretációjuk teremti meg azt a diszkurzív és narratív rendet – a kiállítást –, amelyben a tartalom láthatóvá és olvashatóvá válik. Ez az elrendezés természetesen nem nélkülözi a kommentárokat, de az autentikus, sűrű jelentéstartalmú forrásoknak kiemelt szerepet szán a bemutatásban. A források – tárgyak, képek, dokumentumok – kontextusba ágyazva jelennek meg, és részként az egész bemutatására alkalmas alkotóelemekké válnak – a rendezői és látványtervezői akarat függvényében. A disszertáció készítése során

hasonló szerkesztési eljárás megvalósítása volt a cél, ami egyenesen vezetett a töredezettségen és részlegességen alapuló beszédmod kialakításához.

A fragmentumokból, töredékekből való építkezés a múzeumi/kiállítási munka legfontosabb és legizgalmasabb ismertetőjegye. Hiszen a kiállítás elkészítése során nem a „kinti” világ bekeretezése és változatlan beemelése a cél, hanem a különféle „történetek” tudáson és elemzésen alapuló múzeumi/kiállítási interpretálása. Így a szelekció és a részlegesség szükségszerű. Következmény és lehetőség egyben: a magyarázatok és interpretációk megfogalmazásának széles tárházával. A múzeumi tárgykultúra részlegessége különösen a közelmúltra és a kortárs életvilágokra és kultúrára vonatkozó kutatásokban válik nyilvánvalóvá: mindent nem lehet, és természetesen nem is kell a gyűjteményekben elhelyezni, viszont a választást mint tudományos és kutatói attitűdöt, érdemes módszertanilag végiggondolni. Ahogy Elisabeth Edwards fotográfiával foglalkozó brit antropológus fogalmaz a képek részlegességével, annak módszertani lehetőségeivel kapcsolatban: „a fragmentáltság, a kétértelműség, az elmozdítás és a bizonytalanság megfordítható, miáltal olyan tér jön létre, mely magában foglalja az alkotót, az intézményt és a nézőt a tudás megalkotásában.” (EDWARDS 2002:45)

A kultúra töredékeken keresztüli hozzáférhetősége és a reprezentáció részlegessége a modern múzeumi diskurzus egyik közhelye (CLIFFORD 1999a, 1999b, EDWARDS 2002:50). Az illesztés és a kollázs mint reprezentációs technika felfogható a kulturális rendhez való modern közelítés egy lehetséges módjaként (CLIFFORD 1994a). A kollázstechnika kiállítási térben való alkalmazása a kulturális rend kiállítási térre fordításával egyenlő, ami hozzájárul a kontextus fogalmának újragondolásához is – egy fotográfián, egy kiállítási térben és talán egy írott szöveg oldalain is. A kollázs-fogalom és a fragmentálás mint választott interpretációs eljárás pedig segít a kiállítás mint kritikai tér felépítésében.

A forrás-illusztráció elméleti és módszertani összefüggései, illetve a részlegesség tudományos következményeinek tudatos vállalása a kiállítási munka kulcsmotívumai. Ugyanígy a disszertáció választott szerkesztési eljárása is, amely hatással van az érvelés felépítésére, a példákhoz illeszkedő, azok megértését szolgáló elméleti és módszertani keret választására, a fogalom- és nyelvhasználatra és a szerzői pozíció meghatározására egyaránt.

#### **4. Kulturális reprezentáció és kortárs muzeológia**

A disszertáció kiindulópontját a *kulturális reprezentáció* kritikai megközelítése és következtetései adják. A kulturális reprezentáció a nyolcvanas évektől jelent meg a modern

etnográfiai/antropológiai írásokban mint módszertani probléma, és lett a társadalomtudományok egyik kulcsfogalma. A *másik* leírása ettől kezdve vált diszkurzív formává, az etnográfia mint tudomány, a múzeumok pedig mint a tudomány egy nyilvános tere a vizsgálat tárgyává (HERZFELD 1983, CLIFFORD – MARCUS ed. 1986, MAGNANO 1990, BACHMANN-MEDICK 1992, BACHMANN-MEDICK Hrsg. 1998, FUCHS – BERG 1993, GEERTZ 1994, KRAMER 1996, GOTTOWIK 1997, JAMES – HOCKEY – DAWSON ed. 1997, SEGALÉN 1999, SHELTON 1999, APPADURAI – BRECKENRIDGE 2004). Az általánosan elfogadott tudományos módszerekkel kapcsolatos kételyek és dilemmák markáns, nagyhatású, de sokat vitatott megfogalmazására Edward W. Said *Orientalizmus* című művének megjelenését (első angol nyelvű kiadás: 1978; magyarul: 2000), illetőleg James Clifford kritikai észrevételeit követően (CLIFFORD 1994) került sor, elsősorban az angol/amerikai kulturális antropológiában és irodalomtudományban. Noha a kulturális reprezentációval kapcsolatos módszertani észrevételek elsősorban a *saját* kultúrától távol eső, „egzotikus” *másik* antropológiai meghatározásában születtek, a következtetések és tanulságok – megfelelően árnyalva – a saját kultúrán belüli másság vizsgálatára is alkalmazhatóak. Az írás folyamatszerűségének előtérbe állítása hangsúlyozta a kulturális reprezentációk aktív, alkotói folyamatként való megközelítését, ezzel összefüggésben a reprezentáció és az „igazság” között addig magától értetődő egyenlőséggel megkérdőjelezését (LIDCHI 1997:200).

A reprezentáció átrendeződésével kapcsolatos gondolatok viszont nemcsak a szöveges, hanem például a vizuális műfajokra is hatással voltak. A múzeumi munkában ez elsősorban a kiállításokat érintő elmozdulás volt. Az átalakulás – a témaválasztáson túl – elsősorban a színrevitel körülményeit érintették, de a múzeumi gyűjtemények tekintélyelvű, a tudományos kánonok változtathatatlanságán alapuló beszédmódjának kritikus/önkritikus, reflexív/önreflexív formáinak kialakulásához is nagyban hozzájárultak. Ezzel az addigi megközelítésekhez képest egy olyan *külső* nézőpont jött létre, amely a múzeumokról kialakuló tudományos, művészeti és hétköznapi beszédmód új és más dimenzióját teremtette meg. Ebben a diskurzusban a fő irányokat a kulturális és szimbolikus reprezentációkhoz, a történelemhez (múlthoz) és a társadalomhoz való viszony új alapokra helyezése jelentette – múzeumi interpretációk és múzeumkritikai szövegek megfogalmazásával. Ezt az elmozdulást nevezi a társadalomtudományos elméletírás a nyolcvanas évektől kezdve „új muzeológiának”. Természetesen a társadalom- és kultúratudományként felfogott muzeológia nem akkor alakult ki egy csapásra,<sup>2</sup> és az átalakulás – idő- és térbeli különbségekkel – mind a mai napig tart. Mégis a nyolcvanas évektől kezdve számos példát találhatunk a változások összefüggésszerű leírására, a

<sup>2</sup> A francia etnológiai múzeumi történetében George Henri Rivière már harmincas évektől kezdve újtónak számított: az idegen/más kultúrák múzeumban felhalmozott tárgyaiban rejlő információ- és jelentéstartalom kibontásában, a tárgyak színrevitelében egy egészen új és sajátos beszédmód megvalósítására törekedett. WILLIAMS 1985, GORGUS 1997, 1999, FRAZON 2003

„hagyományos” múzeumi gyakorlattal szembeni kételyek és változtatási lehetőségek megfogalmazására (LUMLEY ed. 1988, AUER Hrsg. 1989, KORFF 1988), és ezek az írások a kultúrakutatás kritikai fordulatát követően, a kilencvenes évektől napjainkig egyre inkább a gyakorlati tevékenység módszertani átalakulásának irányába mutattak. A kortárs társadalomtudományként felfogott muzeológia megújult, és újfogalmazott keretek között fordult egyfelől a tárgyak, a gyűjtés, a gyűjtemények és a kiállítások, másfelől a múlt, a történelem, a történetmesélés és színrevitel módszerei és megközelítései felé – nemzetközi porondon mindenképp (CLIFFORD 1994, JAMES – HOCKEY – DAWSON ed. 1997, BOUQUET 1999a, 1999b, 2000, 2001, MACDONALD ed. 1999, MACDONALD – FYFE ed. 1996, APPADURAI – BRECKENRIDGE 2004, DURRANS 2001, KORFF – ROTH Hrsg. 1990, KORFF 2002a, 2002b, 2004).

A különféle történet- és társadalomtudományokhoz tartozó intézmények más-más formában építették be az új módszertani tapasztalatokat mindennapi tevékenységükbe. Ami viszont egybefogta az elmozdulást, az a reprezentáció konstruktív természetének, a tárgyak, a terep és a múzeum/kiállítás reprezentációs gépezetének szerepével kapcsolatos kérdések megfogalmazása. A módszertani következményekre érzékeny múzeumi munka lehetőséget lát például a tárgyak kontextusváltásainak bemutatásában, erről diskurzus kezdeményezésében. Az analitikus érdeklődés megélénkülése elsősorban a reprezentációk előállítási folyamataira irányult (DOERING – HIRSCHAUER 1997:267). Ahogy a szövegszerű megközelítésekben (*writing culture*) a hangsúly már nemcsak a szövegen, hanem magán az íráson is volt, ugyanúgy a kiállított kultúrában (*exhibiting culture*) is kiemelt szerepet kapott a kiállítás koncepciója mellett a „fabrikálás” mint értelemadási eljárás.<sup>3</sup> A „hagyományos” reprezentációs paradigmák megváltozása új teret nyitott a kiállításokról való gondolkodásban, amely hozzájárult többek között a tekintély decentralizálásához, a szerzőség kérdésének körbejárásához és a többszólamú kiállítások és alkotások létrehozásához.

## 5. „Display” és „kiállítási komplexum”

Az eltérő típusú múzeumok (művészeti, társadalmi, tudományos/természeti) más-más koncepció köré szervezik tudományos tevékenységüket, különböző gyűjteményi tradícióval és aktuális lehetőségekkel rendelkeznek, más-más szerepet töltenek be a társadalmi nyilvánosságban, továbbá radikálisan más reprezentációs stratégiákat alkalmaznak nyilvános állásfoglalásaik megfogal-

<sup>3</sup> A két egymással is összefüggésbe hozható kifejezés a *writing culture* és az *exhibiting culture* az antropológia két nagyhatású kötetének címéből vált egymással is összefüggésbe hozható fogalomká: CLIFFORD – MARCUS ed. 1986, KARP – LAVINE ed. 1991. A kötet körül diskurzusról ld. még: FEJŐS 2008

mazásában. Más attitűdök, orientációk, funkciók hatnak működésükre, ezért az intézmények esetében fontos megérteni, hogy milyen kulturális reprezentációs stratégia alapján helyezi el „tárgyait” és történeteit az erre kialakított kiállítási térben (vö.: KARP – LAVINE ed. 1991). A „display” a múzeumi munka – és a kulturális reprezentációk – azon speciális területe, amely nem pusztán megmutat, nyilvánosságra hoz, hanem olyan önálló interpretáló közeget teremt, amelynek tere és ideje van, és nem teljesen leválasztható a vele térben és időben is kapcsolatba kerülő, vagy kapcsolatba hozható megközelítésektől, reflexióktól, vitáktól és véleményektől. A *display* több a tárgyak, a képek és a dokumentumok nyilvános bemutatásánál: olyan társadalmi és kulturális tudástermelés, amelyben a nyilvánosságnak és a vizualitásnak is fontos szerepe van (lásd LUMLEY ed. 1988, MACDONALD ed. 1999, BOUQUET 1995, 1999a, 1999b, FLIED Hrsg.1987). Jelentések nincsenek önmagukban, hanem a *display* során állnak elő, a különféle technikai és elméleti megfontolások alkalmazásával.

A *display* tehát koncepciókra épített kiállítási felület, amely alapulhat tematikus, gyűjteményi vagy elméleti kiindulóponton, lehet nyíltan szubjektív vagy nyíltan objektív, esemény- vagy szövegszerű – attól függően, hogy a kiállítás hol, mikor, miért és hogyan készül. Múzeumi környezetben autentikus forrásokból, látvány- és grafikai elemekből összeálló komplex médium, amely időben és térben is eltéréseket mutat. Míg a korai, 19. század végi, 20. század eleji múzeumi prezentációs formák például gyakran a gyűjteményen alapultak, és a kiállítások vizuálisan alig mozdultak el a raktárak világától, a tudományos személetet – így a bemutatást is – erősen meghatározta az osztályozó gondolkodás, addig a 21. század múzeumokban a kérdésekre adott asszociatív válaszok kompozíciója vált uralkodóvá, amelyben a tárgyak, a képek és a források többszólamúsága, poliszemikussága, a prezentáció nyitottsága, rugalmassága, relativitása és időszerűsége, továbbá a szerzők szubjektivitása nemcsak a kiállítás terét, de a befogadás módját is alapvetően megváltoztatta (vö.: SCHOLZE 2004). A kortárs kiállítási kultúrában a történetileg ki- és átalakult formák akár egymás mellett és együtt is állhatnak: osztályozás, kronológia, szituáció, mozaikokból épített kontextus, látványelemekből álló installáció és kompozíció egyaránt része a mai kiállítási munkának. Minden alkotó és intézmény keresi a témájához, a hagyományaihoz, a tudományos paradigmáikhoz, lehetőségeihez és elvárásaihoz legközelebb álló kifejezési módot. Tiszta formák mára egyre kevésbé láthatók – hacsak nem egy-egy időszak kiállításán, kísérletként –, sokkal inkább keverékekkel, hibrid formákkal találkozhatunk, amelyek jelentésteli struktúrájának szétszálalása kimeríthetetlenül gazdag terepet kínál az etnográfiai/antropológiai vizsgálatok és elemzések számára. A *display* kutatási témává, tereppé válása összeköti a kultúrát és a reprezentációt a szubjektív szemlélés formáival, ami a befogadói értelmezés egyik legfontosabb

lehetősége is egyben (BAXANDALL 1991, BECK 2000, BOUQUET 1999a, 1999b, 2000, CANNIZZO 1999, GONZÁLEZ – NADER – OU 1999, HAUSER 2001a, 2001b, LUMLEY ed. 1988).

A kiállított kultúrák (*exhibiting culture*) antropológiai tanulmányozása és leírása bővelkedik a metaforákban. A frappáns megfogalmazások viszont mindig utalnak arra az értelmezési közegre, amelyben az elemző elhelyezi tárgyát. A megvalósult kiállítások elemzésének sajátossága, hogy – a létrehozáshoz hasonlóan – egyesít különféle trópusokat. Míg például egy szemiotikai elemzés a kiállítások poétikai tartományát és eszközkészletét veszi szemügyre, a történeti megközelítésű kritika inkább politikai és hatalmi dimenziók feltárását célozza. A poétikai megközelítés számára az jelenti a kiindulópontot, ahogy a jelentések „előállnak” egy adott produkción belül (középpontban például a szerzőség kérdésével), a politikai megközelítés számára viszont a szimbolikus hatalom működésén túlmutató intézményi hatalom megnyilvánulásai állnak a vizsgálat középpontjában (BENNETT 2001, BAL 2000, KARP – LAVINE ed. 1991, LIDCHI 1997, EDWARDS 2002, KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998, AMES 1992, LUKE 2002, SHELTON 1999, KUBACH-REUTTER 1985, MACDONALD ed. 1999, MACDONALD – BASU ed. 2007, MACK 2001). A múzeumban és a kiállításban a tudástermelés szimbolikus és intézményi dimenziói magától értetődően összekapcsolódnak egymáshoz.

A szak- és kritikai irodalomban és kiállításkritikákban általánosan szereplő két nagy trópus (a politika és a poétika) viszont további szóképekre bomlik – az alkotók és a kritikusok gondolkodásmódja, ambíciói és retorikai képességei szerint. A kiállításokat gyakran írják le a szerzők efemer (kérész életű) eseményként (*ephemere Ereignis* FLACKE 2004/2005:481), amelyek jellemző sajátossága épp az a mulékony térbeli és vizuális architektúra, ami a kiállítóterekben látható (SCHOLZE 2004:151). Az eseményszerűséget hangsúlyozzák azok a megközelítések is, amelyek a reprezentációk vizsgálatában az effektek elemzésére helyezik a hangsúlyt. Ugyanezt fejezi ki az egyedi eseményként (*discrete events* LIDCHI 1997:168) való meghatározás. Eszerint a múzeumi alkotás legfőbb jellemzője, hogy a tárgyak, a szövegek, a vizuális reprezentációk és rekonstrukciók egy irányba mutató komplikált rendszere csak időleges (megnyitástól lebontásig tart), továbbá egyedi és eseményszerű: hiszen abban a formában, ugyanúgy, ahogy első alaklommal látható volt, nem jelenik meg többet – akárcsak egy színházi előadás. A kritikusok és elemzők számára ez nem mindig vonzó, és nem egyszer áll szemben azokkal a múzeumideákkal, melyek mellett már korábban, tudományos tevékenységük során elkötelezték magukat: „a múzeum mint a változatlan tér és a felfüggesztett idő jelképe minden tekintetben szemben áll azokkal az efemer karakterű napi kíváncsalmakkal, amelyeket a mai kiállítási gyakorlat érvényre juttat. Az a társadalom, amely a tárgyakat rejtő kincstárnál jobban becsüli az információkat őrző adatbankot, olyan új múzeumrendezést követel, amely a múzeumot is tér nélkülivé és egyben

időbelivé teszi. Az *event* [„esemény/rendezvény”] lép a mű helyébe” – írja Hans Belting művészettörténeti munkájában (2006:157). De megállapításait további kritikai észrevételekkel fűzi tovább a múzeumi kiállítások és kortárs művészeti események paradox egybefolyásáról: „Nemrégiben Rotterdamban [...] Robert Wilson tett kísérletet arra, hogy a múzeum termeit szó szerint olyan színpadokká építse át, amelyeken a múzeum gyűjteményének »előadott« darabjait már nem lehetett felismerni. Egy barokk szellemben rendezett színház kel itt életre, amely a régi művekben megtestesülő művészettörténetet előbb lenyeli, hogy aztán csillogó-villogó *performance*-ként köpje vissza. [...] Ördögi értelmet nyer, ha a múzeumot valódi színházi rendező ragadja magához, akinek vendégrendezéséhez a múzeumnak csupán a történelmi színpadot és történelmi kellékeket kell rendelkezésre bocsátani.” (BELTING 2006:157-158) Belting változások iránti kíváncsisága és borzongása a kortárs múzeumi/kiállítási praxis ismerős paradoxonja, észrevételei és kételyei a különböző prezentációs paradigmák és eljárások összeegyeztetésének nehézségeire, egyben lehetőségeire is figyelmeztet.

A *display* elméleti és módszertani megközelítésének egybefonása olybá tűnik, mintha a kiállítási tevékenység a gyűjteményi munka és tárgykutatások elé léptek volna. Egy ilyen jellegű szétválasztás nemcsak azért nem indokolt, mert az tárgyi/anyagi kultúrakutatás a kiállítási, módszertani munkához hasonlóan évtizedek óta intenzíven virágzik, hanem azon egyszerű oknál fogva sem, mert a múzeumi munkában korszerű kiállítások a források korszerű megközelítése nélkül nem lehetséges: a múzeumi feldolgozás körforgásába bekerülő tárgyak számára a kiállítás a transzformációs folyamatok egyetlen állomása, a gyűjteményi tárgy mozgásba lendítésének talán leglátványosabb aktusa, ami új viszonyokat alakít ki tárgyak, gondolatok és emberek között, és e tapasztalatokat visszaépíti a tárgyak rétegzett jelentésstruktúrájába (DOERING – HIRSCHAUER 1997:280-282, DOERING 2000). A láthatóvá válás és a hozzáférhetővé tétel a múzeum és a nyilvánosság találkozási pontján jön létre, amelynek a kiállítás olyan megvalósulási formája, amely egyfelől nem függetleníthető a közvetlen intézményi háttér hatalmi és „definíciós” háttérétől, másfelől a kiállításról mint műfajról kialakított elvárásoktól, tudásoktól és stratégiáktól. A tágabb intézményi kontextus – amely a kiállításokon túl a struktúra minden elemét egybefogja –, illetve az egyes megszólalási formák – mint például egy kiállítás rendezése – természetesen nem választhatóak el egymástól. De az elemzés során érdemes a két szintre külön is figyelni, hiszen a kiállításokban kialakított vizuális műfajok, dialektusok, idézetek, metaforák és expresszív árnyalatok csak így válnak láthatóvá és átláthatóvá. Egy kiállítás ugyanis nem attól válik „kiállítássá”, hogy a gyűjteményi tárgyakat másik fizikai környezetbe emelik, hanem attól, hogy segítségükkel és rajtuk keresztül a rendezők létrehozzák a jelentések és kontextusok nyilvánosan is bemutatható olvasatát. A különbség azzal a nagyon egyszerű, mégis érzékletes példával írható le

leginkább, amit Clifford Geertz használ a hegedű és a hegedűjáték közötti különbségtétel megfogalmazásakor: „A hegedűjátékhoz bizonyos szokásokra, készségekre, tudásra és tehetségre van szükség, továbbá, hogy legyen kedvünk játszani, és (mint a régi vicc mondja) legyen hegedűnk. A hegedűjáték azonban nem azonos sem a szokásokkal, készségekkel, tudással stb., sem a játékkedvvel, sem magával a hegedűvel (noha az »anyagi kultúra« hívei egy ilyen összefüggésért látszanak lelkesedni).” (GEERTZ 1994:179) A múzeumoknak pedig szükségük van a nyilvános megszólásaikat körbevevő vitákra (BAL 2000, 2006), észrevételekre, elfogadásokra és elutasításokra egyaránt: „A múzeum mint intézmény éppen azon viták jóvoltából tartja fenn magát, amelyek a kiállítótermek tartalma és tevékenysége kapcsán folynak – ezért egyelőre a múzeum még képes tovább játszani a régimódi darab összes szerepét.” (BELTING 2006:152)

A fent idézett szakirodalmi megközelítések burjánzó, asszociációkra épülő szóhasználatából is érzékelhető, hogy a múzeumok kiállítási munkája – összetettsége és sokrétűsége miatt – nem írható be könnyen a nyelvbe. Ezért az olyan fogalmak, amelyek az alkotáshoz, a hatalmi és esztétikai funkciókhoz, illetve a befogadás és ismeretátadás pedagógiai elemeihez egyaránt kapcsolódnak – bonyolultságuk ellenére – mégiscsak az elemzés segítői lehetnek.

Tony Bennett brit szociológus és múzeumteoretikus – elsősorban Foucault hatalom elméletéből kiindulva – határozza meg a „kiállítási komplexum” (*exhibitionary complex*) fogalmát, mellyel meggyőzően írja le a 19. századi múzeumi paradigmát a maga komplexitásában. A történetiség fogalmával is operáló megközelítés szerint a polgári társadalom nyilvánosságának szerkezetváltozása (vö.: HABERMAS 1993) nemcsak a nyilvánosság helyeinek adott új szerepet és teret, hanem hozzájárult ezen intézmények közötti kommunikáció és átjárás – vagy legalább áthallás – megteremtéséhez. A „kiállítási komplexum” tulajdonképpen egy olyan 19. századi, polgári nyilvánosságból kinövő koncepció, amely nemcsak a múzeumok világát, hanem a könyvtárak és az iskolák nyilvános helyeit is összekapcsolta egymással, de a koncepcióba korabeli látványosságok is beletartoztam, mint például a galériák, az áruházak és a világkiállítások. A múzeumok általános közvetítő szerepe csak ebben az átfogó keretben érthető meg – legalábbis a 19. századi társadalmi és gazdasági struktúrában – fogalmaz BENNETT (1988). A 19. századi kulturális, oktatási és művelődési intézmények nyilvános felületeinek és a korszak látványosságainak (vö.: DEBORD 2006) együttes szemlélése egyfelől a múzeumokat más nyilvános paradigmákkal és műfajokkal kialakított kapcsolatában, másfelől tágabb kontextusával együtt szemléli. A „kiállítási komplexum” egyformán mozgat tárgyakat, embereket, fogalmakat és tapasztalatokat, de működéséhez a hatalom és a tudás is szervesen kapcsolódik. Mint a 19. század egyik új princípiuma létrehozta a maga tereit és reprezentációs stratégiáit. A fogalom a kortárs



kultúra összefüggéseire és megközelítéseire csak megfelelő kritikával használható (vö.: KIRSHENBLATT-GIMBLETT 2006), de ami miatt mint elvet mégiscsak érdemes szem előtt tartani, az éppen a kultúraközi megértés szemléletéhez és gyakorlatához kapcsolódik. A múzeumok kiállításai nem magukban állnak, stratégiáik és prezentációs eljárásaik pedig szüntelenül változnak, hatnak egymásra, átvesznek és elhagynak különböző megközelítési módokat, megtanulnak újakat, kísérleteznek a mondanivaló megfogalmazása során. A „kiállítási komplexum” fogalma erre az összekapcsolódásra, a jelentések és látványok összefüggéseire hívja fel a figyelmet.

## ELSŐ RÉSZ

### MÚZEUMPARADIGMÁK ÉS MÚZEUMMETAFORÁK

„hazám hazám te min – de nem”  
Parti Nagy Lajos: *Szívlapát*<sup>4</sup>

#### 1. A múltfeldolgozás intézményi formái – forráskezelés

A múlt feldolgozásának és bemutatásának múzeumi és kiállítási formái az elmúlt húsz-huszonöt évben alapvető változáson mentek keresztül világszerte. E változások az intézményi struktúrák és a színrevitel tartalmi és formai összetevőit egyaránt érintették. Az átalakulásban a 20. század történetét és történelmét bemutató tárlatoknak kiemelt szerepe van, hiszen a 20. században minden addigi tapasztalathoz képest gyorsultak fel a társadalmi változások, az ipar és a gazdaság előretörése megállíthatatlanná vált, a kultúra és a mobilitás új látványokhoz és élményekhez kapcsolódott. És ott voltak a háborúk és a veszteségek is, amelyek vizsgálatában, megértésében, feldolgozásában és nyilvános megmutatásában a 19. század folyamán megalapított, a 20. század első felétől folyamatosan megerősödő nemzeti intézmények, illetve a 20. század végén, 21. század elején tematikusan is erre specializálódott, újonnan alapított intézmények jelentős szerephez és feladathoz jutottak. Az elmúlt száz-százötven évben a társadalom és a kultúra együtt változott intézményrendszerével, és így van ez ma is. A *múlt* és az *emlékezet*, az *emlékezés* és az *emlékeztetés* elméleti megközelítései és gyakorlati következményei tehát nemcsak a mindennapokban hoztak létre népszerű műveket és eseményeket (ünnepek, emlékművek, könyvek), hanem a társadalomszövettel foglalatosskódó intézmények szerepét, megítélését, gyakorlati tevékenységét és történetiséghez való viszonyát is befolyásolták. A posztszocialista országokban ez egy újabb politikai dimenzióval is kiegészült: a rendszerváltozást követően átrendeződő ideológiai tér felszabadított, újra elmondhatóvá tett történeteket, láthatóvá titkokat és új megvilágításba helyezett addig evidensnek tartott összefüggéseket. Új kiállítások nyíltak az újfogalmaztak történetek elmondására, amelyek – ideális esetben – figyelembe vették a történeti és társadalomtudományi kutatások új eredményeit, módszereit, továbbá a látogatók megváltozott érdeklődését és tapasztalatait: legyen szó a vizsgált történelmi időszakot átélő, saját történeti tapasztalattal és emlékekkel bíró túlélőkről, vagy az élménykultúrán szocializálódott, kortárs kulturális fogyasztási szokásokkal és elvárásokkal rendelkező új generációkról. Az alkotások

<sup>4</sup> Parti Nagy Lajos *Szívlapát (holaba zanzák)* című verse a *grafitnesz* című kötetből: PARTI NAGY 2003:136-140

létrehozása során mindig az a kulcskérdés, hogy az intézmény milyen kérdésre keresi a választ, és ehhez milyen eszközöket (tudás, források, választott beszédmód) vesz igénybe.

Az első részben vizsgált intézményekben és kiállításokban elsősorban a „saját” 20. századi történelem különféle reprezentációi jelennek meg: események, politikai átalakulások, társadalmi és kulturális változások, ismert és ismeretlen emberek tárgyain, képein, dokumentumain és történetein keresztül, „objektív” távolságból vagy „szubjektív” közelségből. Az intézményekről és produkciókról szóló elemzések súlypontja a részletek illesztésében és a „tudástermelésben” tetten érhető uralkodó múzeumparadigmák meghatározásán van. Ehhez több kérdés megfogalmazására és vizsgálatára van szükség: A kiállítások létrehozása során milyen beszédmódot választanak az különböző intézmények? Az újonnan készült alkotásokba hogyan illesztik be az intézményi tradíció és/vagy misszió elemeit, milyen irányban keresik a megújulás lehetőségét? Törekednek-e az alkotások a befogadókkal közös diszkurzív tér kialakítására? Az alkotók milyen stratégia alapján helyezik el intézményüket a kiállítás állásfoglalásain keresztül a társadalmi, tudományos és kulturális környezetben? Tehát a konkrét példák segítségével az „új muzeológia” szóösszetétel alá sorolható tudományos és kulturális praxis változásának főbb elemeit vizsgálom – mint a kulturális és szimbolikus reprezentációk múzeumi úrafogalmazása, a történetiséghez és a társadalomhoz való viszonyulás kritikus formáinak kidolgozása, önreflexív múzeumi diskurzus kialakítása –, de nem egy elméleti és módszertani recepteskönyv vagy szótár összeállításával, hanem megvalósult, többségében ma is látható kiállítások – intézményi, paradigmátikus állásfoglalások – bemutatásával és elemzésével, a tanulságok összegzésével. A tárlatok helyszínei – a Magyar Nemzeti Múzeum, a Terror Háza, a Memento Park, a Holokauszt Emlékközpont, az Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum (Lengyelország) – egymástól nemcsak nagyon eltérő társadalmi szereppel, gyűjteményi háttérrel és kiállítási struktúrával rendelkező intézmények, kiállítóterek vagy emlékművek, de különböző tudományos és kulturális környezetben is születtek, más politikai és társadalmi elvárások között működnek, ezért az alkotók kérdésfeltevései és következtetései is más horizonton mozognak, más-más múzeumi/intézményi paradigma megvalósításának irányába mutatnak. *A túlélés rövid évszázada (1900-1990)* és a Magyar Nemzeti Múzeumban, a Terror Háza állandó kiállítása, a Memento Park köztéri szoborgyűjteménye, a Holokauszt Emlékközpont *Jogfosztástól népiértésig* című állandó tárlata és *Az elárult állampolgár* című új magyar kiállítás az Auschwitz-Birkenau Állami Múzeumban egyaránt a 20. századi magyar történelem traumáival foglalkoznak: a 20. századi traumák feldolgozásának – vagy éppen háritásának – intézményes formái. Az egymástól karakteresen eltérő intézményi megközelítések viszont nemcsak a témákhoz kapcsolódó múzeumi diskurzus mintázatát rajzolják ki, hanem a múltfeltárás és az emlékezetmunka intézményi megvalósításának paradigmátikus eltéréseit is

láthatóvá teszik. A forráshasználat és a forrásképzés, az interpretáció, a formanyelv, a motivációk, a kitűzött célok, a reflexiók és hatások eltérései izgalmas kiállítási tereket és elemzési terepet hoznak létre – a látogatók és az elemzők számára egyaránt. De ehhez arra is szükség van, hogy az alkotók is törekedjenek az „addigi” múzeumi/kiállítási keret tartalmi vagy formai megújítására, jól felismerhető és érthető beszédmód kialakítására, ezen keresztül a múzeumi diskurzus élénkítésére. A kérdés: hogy miként történt mindez?

Az elemzésben szereplő prezentációs és múzeumparadigmák – mint a kronológia, a kulissza, a panteon, a könyv és az emlékmű – nem egy sajátos múzeumtipológiai szótár címszavai, hanem olyan metaforikus megközelítésen alapuló módszertani megközelítések, amelyek a muzeológiai szakirodalomnak is részei, továbbá plasztikusan jellemzik az intézmények által választott megközelítést és beszédmódot. Az egyes esetek leírása és elemzése arra is rámutat, hogy ezek a metaforák kellőképpen „lazák” ahhoz, hogy ne keltsék vegytiszta formák illúzióját, hiszen ma már kevés olyan múzeumot találhatunk, amely egyetlen prezentációs paradigmára fűzné intézményi/kiállítási praxisát. (Karakteres és tanulságos kivétel a Pitt-Rivers-Museum Oxfordban, amely mind a mai napig abban a klasszifikációs rendben és múzeumi kontextusban mutatja be tárgyi anyagát, amilyenben az a klasszikus evolucionizmus aranykorában látható volt. A múzeum választott missziója szerint e korai múzeumi prezentációs eljárást muzealizálja, tudományos és oktatási céllal [részletes elemzés: SCHOLZE 2004:40-88].) A múzeumok/kiállítások paradigmatisztikus prezentációs formáinak leírása lényegében nem jelent mást, mint a komplex jelentések, a „kiállítási komplexum” makroszintjének megragadását, amelyek segítségével az alkotások könnyebben hozzáférhetővé válnak.<sup>5</sup> Az viszont tagadhatatlan, hogy a prezentációs paradigmák összefüggnek az intézmények gyűjteményi struktúrájával, gyűjteményi rendről való gondolkodásával, ezen belül a tárgyak gyűjteményi és kiállítási tárgyként való meghatározásával is, azért nem egyszerű intézményi felületről, mint inkább működésbe ágyazott kommunikációs stratégiáról beszélhetünk. A prezentációs formáknak nagy múlttal rendelkező múzeumok esetében vannak előzményei és hagyományai, újonnan alapított intézmények, kiállítóhelyek és gyűjtemények esetében viszont együtt alakulnak az intézményi funkciókkal és a misszióval. A disszertáció első részében ezért nem a paradigmák történeti változatainak bemutatásán van a hangsúly – bár az egyes prezentációk esetében kitérek a tudománytörténeti összefüggésekre – hanem az egy időben, egymás mellett működő intézmények eltérő prezentációs formáin és az azt

---

<sup>5</sup> Az ötlet mostani megvalósítását egy korábbi kísérlet előzte meg, a Terror Háza állandó kiállításának elemzésében, ahol a kiállítás és az intézmény szoborként, emlékműként és politikai színtérként is meghatározásra került. A disszertációban az eredeti elemzés (FRAZON – K. HORVÁTH 2002) továbbgondolt változata készült el. A metaforikus paradigmákban való gondolkodáshoz adott még ötletet Jana Scholze könyve, amelyben a szerző négy különböző paradigmatisztikus prezentációs formát választ el egymástól, a klasszifikációt, a kronológiát, az inszcenálást és a kompozíciót, amelyeket végül konkrét múzeumok/kiállítások elemzésén keresztül mutat be (SCHOLZE 2004).

övező tudományos és közbeszédén. A kiállításkritika mint műfaj – az ideális prezentációs formák megtalálása *helyett* – a módszertani tudatosság és a kritikus beszéd kereteinek szélesítését szolgálja.

Az elemzés gerincét jelentő intézmények és kiállítások választása értelemszerűen szubjektív. Mégis a szubjektív választás szabadságán túl a példák eltérései, továbbá a prezentációs módok jelentéstelítettsége, történetiséghez való viszonyuk, lehetővé teszi az egyedi megoldásokon túlmutató, általános érvényű észrevételek megfogalmazását is – tágabban a múlt, a kortárs életvilágok, a korszerű társadalomtudományok, a múzeumok és a muzeológia kapcsolatrendszerében, szűkebben pedig a választott interpretációs eljárás, a kijelentések, állítások helye, súlya és hatásai között. Az első rész a múzeumi munka makroszintjével foglalkozik, az észrevételek pedig a prezentációs módok – mint időrendbe állítás, leírás, inszcenálás, archívumképzés, emlékeztetés – gyakorlati megvalósítására vonatkoznak. Tartalmilag a történelem (ezen belül is leginkább a 20. század magyar történelme), a múlt, a történetiség, az emlékezés intézményes keretei jelennek meg. A fókuszpont mégsem a 20. század magyarországi történelmének múzeumi reprezentációján, mint inkább a témát gyűjteményi és kiállítási formában feldolgozó nyilvános állásfoglalások értelmező olvasásán van. A választott intézményekben és alkotásokban domináns a 20. század története mint téma. Ennek ellenére az összefüggések nem kapcsolódnak szükségszerűen és kizárólagosan a bemutatott történelmi időszakhoz, csupán áttekintésüket könnyíti.

## 2. Kronológia – az időrend mint paradigma (Magyar Nemzeti Múzeum)

A saját múlt és a múzeum – bevezetés

A 19. századi Európa „nemzetteremtő” politikai diskurzusában rendre születő nemzeti múzeumok a 20. század második felétől a múzeumi átalakulás, újragondolás és újradefiniálás legfontosabb terei. Ez egyfelől a történet- és társadalomtudományok, másfelől a nemzetfogalom átalakulásának köszönhető. Mindkét átalakulás összefügg a tudományos, történeti és politikai tapasztalatok 20. századi történetével, Európában és Európán kívül egyaránt. Ennek egyik szélsőséges példája Németország, ahol a második világháború után az intézményeket és a tudományt egyaránt érintő ideológiakritika hatására a nemzetfogalom használata „nemkívánatossá” vált (BEIER-DE HAAN 2005:16; vö.: FULBROOK 2001). Az ilyen, és ehhez hasonló fogalmi változások és átrendeződések nem azt jelentik, hogy egy intézmény többet nem foglalkozik egész nemzeteket érintő kérdésekkel, de a következtetések és érvek új értelmezési tartományban helyezkednek el. A hangsúlyok átkerülnek az *emlékezés*, az *identitás* és a *nemzeti kultúra* külső, leíró és elemző fogalmaira (KAPLAN ed. 1994, MACDONALD 2000, JEGGLE 1982, BEIER-DE HAAN 2005).

A történelem, a történelmi emlékezet múzeumi bemutatása, kiállítási prezentációja időben és térben változó jelenség. A változás elsősorban nem a történelmi tények, események, adatok és számok területén jelentkezik (bár újabb források megjelenése természetesen hozzájárulhat új eredményekhez), mint inkább a társadalmi, gazdasági és politikai környezetben, illetőleg a vizuális kultúra átalakulásában. A társadalmi, a politikai és a hatalmi átrendeződés – ugyan az intézmény jellegétől függően, de mindenképpen – érinti a hatalmi rendszertől függő intézmények tevékenységét, az intézményi reprezentációkat és a tudományos gondolkodásmódot. Különösen igaz ez azokban az esetekben – mint például a 20. század második felének múzeumi reprezentációja – amelyekben az időbeli közelség következtében fennáll a „kvázi jelenidejűség”, a „tanúság” és a „túlélés”, az egyéni tapasztalatok prezentációba építésének lehetősége. De a távolabbi, már „nem megélt” múltra való emlékezés esetében is lehetséges (a múltat feldolgozó és az emlékezést generáló) intézmények és az identitásképző szimbolikus politikai tartalmak összekapcsolása. Ezek a mechanizmusok természetes elemei a modern társadalmak önmeghatározási mechanizmusainak, és működésük ráirányítja a figyelmet a kulturális reprezentációk konstrukció természetére. A mindenkori politikai hatalom által fenntartott intézményekben éppen ezért fontos a saját intézményi lét kritikus szemlélete, a nyilvános vitákban születő érvek és magyarázatok dialógusa, a tudományos és közéleti szerep önreflexív átgondolása.

Ebben rejlik ezen intézmények tudományos státusza, identitásképző ereje és társadalmi felelősségvállalása.

A nemzeti intézmények – ezen belül a múzeumok – története és a nyilvánosságban elfoglalt helye általában két pont köré szerveződik: az egyik a politikai/ideológiai szemlélet, és az ezen alapuló gyakorlat kialakítása, a másik a tudományos és (köz)művelődési stratégia megvalósítása. Ebből következik, hogy az elmozdulás és átalakulás irányait is általában ezek a tényezők határozzák meg: a nemzeti kultúra fogalmának és eszközkészletének muzealizálódása, kutatási tárggyá válása, illetve az identitástermelésben betöltött intézményi szerep megváltozása a kortárs nemzeti intézmények fő stratégiái közé tartoznak.<sup>6</sup> Mára a nemzeti múzeumok mint a nemzeti identitás performatív megjelenítésének színpadai veszítettek aktív politikai/ideológiai szerepükből, hiszen a „nemzet” már nem az intézmények felett álló fogalmi keret, hanem a vizsgálat tárgyát képező kulturális konstrukció. Az ideológia és tudomány szétválnak egymástól, majd más elrendezésben lépnek újra színre: az ideológia válik a tudomány tárgyává. A nemzeti múzeumok esetében ettől az ideológiakritikai fordulattól kezdve indulhat el az intézményi pozíció és szerep átfogalmazása, a változások elméleti, módszertani és gyakorlati szinten való érvényesítése. A kétszáz éves múlttal rendelkező Magyar Nemzeti Múzeum jelenlegi intézményi struktúrája, tudományos és kiállítási praxisa is ebben az értelmezési tartományban töltődik fel a kritikai kultúrakutatás és az „új muzeológia” számára érvényes jelentésekkel: ma már a nemzetfogalom, a nemzeti intézmények szerepe, időhöz és ideológiához kötöttsége, az emlékezés és az emlékeztetés fogalma és praxisa a kiállítások témáiban és a külső, reflexív megközelítésekben jelennek meg világszerte. A hagyomány, a gyűjtemény, a témaválasztás és a gyakorlati munka kritikus szemlélete, továbbá a közönséggel kialakított beszédmód egyaránt a vizsgálat és tudományos érdeklődés tárgyát képezik. Beszélgetések, írott kritikák, ismeretterjesztő filmek, kampányok, útleírások és színházi produkciók szólnak a múzeumról, mint a kortárs kultúra egyik kitüntetett helyéről, így sem a muzeológusok sem pedig a látogatók nem tekinthetnek úgy ezen intézményekre, mint tíz vagy húsz évvel ezelőtt. A változás rengeteg lehetőséggel, és ugyanannyi buktatóval is jár. Az intézmények a maguk által meghatározott tudományos, ideológiai és kulturális térben mozognak, felkészültségük, tapasztalataik és ambícióik segítségével tudják megfogalmazni nyilvános állásfoglalásaikat.

Az alábbiakban a történelem múzeumi bemutatásának egyik legelterjedtebb paradigmáját a kronológiát teszem vizsgálat tárgyává. A módszer elemzéséhez a terepet és az empirikus anyagot

---

<sup>6</sup> „a nemzet történetét rekonstruáló múzeumok mást jelentettek a nacionalizmus létrejötte és fénykora idején, s megint mást korunkban, a nemzetállamok történeti válása, az immanens nemzeti kultúra filozófiájának mára elkerülhetetlen muzealizálódása idején.” (GYÖRGY 2003:14); „a múzeumok nemzetállami funkciójának módosulása, sőt, bizonyos mértékig lebomlása világszerte kifejeződik a múzeum képviselte és az általa megtestesülő identitáskonceptiók átalakulásában.” (FEJŐS 2003a:24)

a Magyar Nemzeti Múzeum állandó kiállításai adják. A fókuszpontot ez esetben az a két kiállítási egység jelenti, amelyek egyfelől a nyolcvanas évektől megfigyelhető múzeumi expanziót és a magyarországi politikai rendszerváltozást követően készültek el: az állandó történeti kiállítás 1996-van megnyitott 20. századi része (*A túlélés rövid évszázada 1900-1990*) és a 2002-ben megnyitott új régészeti kiállítás (*Kelet és Nyugat határán*). A két történeti időszak (a „kezdetek” és a „kvázi jelen”) kiemelését – praktikus szempontokon, és a kronológiai megközelítés „től-ig” szemléletén túl – a kiállítások megnyitásának időzítése indokolja. *A túlélés rövid évszázada* című, 20. századi teremsor a magyarországi rendszerváltozást követően, az '56-os forradalom negyvenedik évfordulóján nyílt meg, ezért a tárlatot az intézmény ideológiakritikai megszólalásának tekinthetjük. *A Kelet és Nyugat határán* című új régészeti állandó kiállítás pedig az épület felújításának ünnepélyes záróakkordja volt. Az építészeti felújítás és korszerűsítés a Magyar Nemzeti Múzeum alapításának kétszáz éves évfordulójához kapcsolódott (bár a munkálatok teljesen még nem fejeződtek be), így az új, korszerűen felszerelt és berendezett kiállítási tér és az ünnepélyes megnyitó méltán kecsegtetett új és korszerű intézményi státusz és misszió megfogalmazásával.

#### Kronológia és múzeum – a lineáris történeti narratíva

A kronológia a történelemtudományban az a rendezési elv, amelynek segítségével a múlt – mint egymást követő események sorozata – könnyen és világosan áttekinthetővé válik. Az időtengelyen való haladás jól strukturálja az eseményeket, rögzíti helyüket az időben, ezzel stabil viszonyítási pontokat hoz létre a történelem színpadán. Nem véletlen, hogy a kronológia a történeti ábrázolás egyik legáltalánosabb, az oktatásban is alkalmazott formája.

A múzeumi munkában az időrend megteremtése a források rendszerezésének – például a fejlődési sorok összeállítása szervesen kapcsolódik az időhöz, az időbeli változáshoz – illetve a felhalmozott forrásanyag kiállítási történeté formálásának népszerű paradigmája. A lineáris rend a dátumok egymásutániságából épül fel, az elmondott történet „től-ig” tart, az idő múlásának érzékelése a rendezés és a befogadás kulcsmotívuma. Ebben a rendben kapnak helyet a tárgyak és a dokumentumok is. Az elrendezés azon az elméleti konstrukción alapul, miszerint a múlt és a jelen közötti összefüggések elsősorban az idővel és az időben írhatóak le, ezért a tárgyak és a gondolatok közötti „rendcsinálás” az időbeli sorrend pontos meghatározásával lehetséges. Kronológián alapuló kiállításokban nem arról van szó, hogy az intézmény saját gyűjteményéből kiindulva autonóm olvasatot hoz létre, hanem sokkal inkább arról, hogy a kiállítás elbeszélése a történetírás uralkodó narratíváját – az időrendben elmondott történelmet – veszi kiindulópontnak



és rendezési elvnek, és a kiválasztott tárgyakat ehhez az előre meghatározott és rögzített kronológiai rendhez illeszti. A prezentáció tehát az összetett jelentésstruktúrájú tárgyak egy dimenzióján – az időbeliségen, az eseményhez vagy szituációhoz kötődésen – alapul, és az, hogy a források milyen más jelentésrétege érvényesül a kiállításon, további rendezői ambíció kérdése.

Az időrendben felépített kiállítási terek a történelmet – és a történetet – lineárisan, térben bejárhatóvá teszik, és az összefüggéseket is elsősorban ebben a rendben helyezik el (vö. SCHOLZE 2004:138-141). A múzeum a krónikás, a kiállítás pedig a krónika. A narráció a szituációk, az események és a források időbeli összekapcsolására épül, és – az oktatási módszerekhez hasonlóan – a történeti elbeszélést az emberi élet időtapasztalataihoz köti, arra alapozza (vö.: RÜSEN 1988): a haladás és az időbeli fejlődés (korai, virágzó és kései kor) is szerves részét képezi a történeteknek. A kiállítások esetében a zárt vagy nyitott térben való mozgás, az első teremtől az utolsóig haladás teremti meg az (időbeli) összefüggéseket a források és az események között. A kiállítások kognitív szerkezete egy olyan narratív struktúrán alapul, amelyben a történelmi tudás és az emberi élet szervesen kapcsolódnak össze egymással: a befogadó könnyen megérti és elfogadja ezt az interpretációt és magyarázati elvet, hiszen saját mindennapi életét is mélyen átszövi az események, történések, szituációk és tárgyak „magától értetődő” módon való időhöz tapadása. Ez a módszer mint kommunikatív praxis – a historiográfiai gyakorlathoz hasonlóan – fontos szerepet szán az elbeszélésben a retorikának és az esztétikai összetevőknek. Míg a retorika a „politikai” motivációk közvetítésének legfontosabb elemei, az esztétika mint az elbeszélés lényeges összetevője, a szándékolt hatás elérésének, a benyomások és érzések erősítésének, az ellenreakciók tompításának bevált eszköze (SCHOLZE 2004:140). A retorikai fogások és esztétikai elvek a források válogatásában, a térbeli elrendezésben és a szöveges interpretációban egyaránt érvényesülhetnek.

A kronológián, időbeliségen alapuló kiállításokban tehát a tárgyak közötti kapcsolatot az időben elfoglalt helyük határozza meg, az összefüggések pedig térben válnak láthatóvá. Időnek és térnek ez a múzeumi/kiállítási összefonódása a művészettel, a társadalommal és a természettel foglalkozó intézményekben egyaránt látható – akár más prezentációs formák ötvözésével, mint az osztályozás, vagy a tematikus megközelítés. A kiállítási tárgyak elsődleges funkciója, hogy elfoglalják megfelelő helyüket ebben az idő-tér struktúrában és a kiállítás történetében. Az autentikus tárgyak legitimálják a történetet, a teljes történet pedig erősíti a tárgyak tudományos és múzeumi státuszát. De a kölcsönhatás csak akkor áll fenn, ha a tárgyválasztás és az elrendezés több, egymással összefüggő szempontnak is megfelel: a tárgyak időhöz kötésük hitelt érdemlő, választásuk indokolt (valóban rendelkeznek azokkal a jelentésekkel, amelyek közvetítésére szánják őket), az elrendezés pedig szóhoz juttatja a kiállítás története szempontjából fontos jelentéseket. Ebben az esetben a tárgyak bizonyítékok, jelentéseket sűrítő szimbólumok, és nem pusztán egy

előre megírt történet illusztráláshoz használt „alibitárgyak”, esetleg túldimenzionál fétistárgyak: érvényesül a történeti összefüggéseket megmutató jelkarakterük és a múzeum/kiállítás elsődleges médiumaivá válnak (SCHOLZE 2004:122-127). A tárgyba zárt történelem ilyenkor nemcsak jól csengő múzeumi közhely, hanem a kiállítás történetét fenntartó, a mondanivalót szervező módszertani minimum. A funkcionális kiállítási tárgyak persze önmagukban nem elégségesek ahhoz, hogy a kiállítás több legyen precízen összerakott időbeli sornál, hiszen „Napóleon kalapja nem egyenlő Napóleon történetével” – ahogy a híres mondás is fogalmaz. A koncepció vizuális fordítása során az időbeliségen kívül a térbeliség és a témához való kapcsolódás is lényegi összetevő. A térbe rendezés és az interpretáció teremti meg a kapcsolatot, hozza felszínre az értelmező összefüggéseket, és állítja kontextusba a tárgyakat a történetekkel, és teszi a múzeumot/kiállítást a történetek és az összetett jelentések közvetítésére alkalmas médiummá.

A kronológia kizárólagos használatát – és ezzel összefüggésben a történeti kiállítások didaktikus megközelítését – a társadalomtudományok pluralizálódása során, kultúraelméleti viták hatására többféle kritika is érte. Az észrevételek a kiállítási tárgyak szemiotikai megközelítését hangsúlyozták. Eszerint a múzeumi tárgyak lényegi eleme az összetett jelentéstartalom: ahol a tárgyak nemcsak időhöz és eseményhez, hanem a személyes emlékezethez, szubjektív véleményekhez és tapasztalatokhoz, absztrakt fogalmakhoz, elméleti és módszertani diskurzusokhoz is kötődnek, és ezek a jelentéstartalmak a kiállítások értelmező kontextusában felszínre hozhatók és aktiválhatók (STOCKING ed. 1985, POMIAN 1998, KORFF 1987, 1988, 1995a, FLIED Hrsg. 1988, KORFF-ROTH 1990, ZACHARIAS Hrsg. 1990, BAUSINGER 2005, DOERING – HIRSCHAUER 1997, DOERING 2000, HAUSER 2001a, SCHOLZE 2004:19-25). A kiállítási tárgyak összetett karakterében tehát az időponthoz, vagy időszakhoz kötődés csak egyetlen összetevő. Ahhoz, hogy a kiállítási tárgyaknak minél több karaktere váljon láthatóvá, jelentésteli és kommunikatív térben kell elhelyezni őket, a forma és a tartalom minél teljesebb bemutatásával. Ez elősegítheti a kiállításokban a téma kronológián túlmutató összefüggéseinek és következtetéseinek felszínre kerülését. De egyetlen karakter túlhangsúlyozása a forráskritika helyét és módját is befolyásolja: hiszen ha a tárgyválasztás mérlegelésekor csupán az időbeliség szerepel elsődleges forráskritikai szempontként, ha ez alapján válnak a tárgyak jelentőssé vagy jelentéktelenné, akkor az interpretáció egyéb lehetőségei újracsak háttérbe szorulnak.

A kronológia – a klasszifikáció mellett – a legnagyobb múlttal rendelkező múzeumi prezentációs paradigma. Használatára a legkülönbözőbb formákat, módszereket és hagyományokat találhatjuk. Népszerűsége – különösen történelmi események és témák bemutatásánál – érthető, hiszen könnyen felfogható formában rendszerezi a forrásanyagot. A művészeti, a természettudományi és történeti megközelítések erősen kötődnek az időbeliséghez és a

kronologikus felosztáshoz mint az értelmezés egyik alapstruktúrájához. De ugyanígy találkozhatunk a megközelítés kritikájával is, vagy legalábbis más összetevők és elemzési kategóriák hangsúlyozásával (ld. strukturalizmus). A múzeumi munkában nem az a legfontosabb kérdés, hogy egy intézmény használja-e a kiállításai során a kronológiát mint alapvető rendszerező elvet és prezentációs eljárást, hanem sokkal inkább az, hogy az elméleti, módszertani és gyakorlati tevékenység során az eljárásokat miként tudja a választott téma bemutatására alkalmassá tenni. A Magyar Nemzeti Múzeum állandó kiállításainak elemzése során is elsősorban ebből a perspektívából érdekes a kronológia mint a múzeum alapvető beszédmódja.

A Magyar Nemzeti Múzeum régészeti és történeti állandó kiállításai időrendben mutatják be a Kárpát-medence és Magyarország történetét az őskortól napjainkig. Az épület több szintjén, az alagsorból a felső emeletek felé haladva – de külön is bejárható terekben – látható a több ezer éves történet, az archeológia, a történettudomány és a kultúrtörténet forrásainak felhasználásával. A jelentős forrásanyagot felvonultató, különböző időszakokban készített kiállítási folyamból az alábbiakban két egységet vizsgálok: a történet elejét, a 2002-ben megnyílt *Kelet és Nyugat határán* című részt, és a múzeumi történet záró teremsorát, a 20. század történetét színre állító, 1996-tól látogatható *A túlélés rövid évszázada 1900-1990* című kiállítási részt. A két kiállítást a megnyitás sorrendjében, és nem a történeti időrend szerint elemzem, de ezt nem a kronológiát tagadó avantgarde gesztusnak szánom. A kortárs magyarországi muzeológiai munkában ugyanis nem lehet ugyanúgy tekinteni egy 1996-ban és egy 2002-ben készült kiállításra, még akkor sem, ha „csak” hat év telt el a két produkció között. Ha a kiállítások módszertani és technikai körülményei az elsődlegesek, és az elemzésben jelentőséget tulajdonítok a két megnyitó között eltelt éveknek, akkor ezt elsősorban a magyarországi múzeumi intézményrendszer átalakulása, a nemzetközi tapasztalatok és a korszerű szaktudományos paradigmák múzeumi praxisban való megjelenése szempontjából teszem.

A magától értetődőség látszata – *A túlélés rövid évszázada*

*A túlélés rövid évszázada 1900-1990* című 20. századi kiállításrész az 56-os forradalom negyvenedik évfordulóján 1996. október 23-án nyílt meg a látogatók előtt. Hét évvel a politikai rendszerváltozás után ez volt az első, tekintélyes gyűjteményen alapuló, közintézményben megrendezett áttekintő múzeumi/kiállítási munka, amely azt tűzte ki célul, hogy a 20. századi magyar történelem háborúkkal és tragédiákkal, traumákkal és konfliktusokkal, illetve intenzív gazdasági változással, technikai fejlődéssel, társadalmi mobilitással és átalakulással, politikai

rendszerátalakításokkal tarkított időszakát bemutassa. De a „külső” világ folyamatos átrendeződésén túl a kiállítás megvalósítása során a történettudomány és a muzeológia közelmúltbeli – elsősorban módszertani – átalakulásait is figyelembe kellett venni. A kiállítás elkészítését és megnyitását a kiállítás rendezői (Ihász István, Baják László) és a múzeum vezetői is kiemelten fontos – tudományos, kulturális és politikai – eseménynek tekintették. A megnyitó időzítése összekapcsolt két ünnepet: az 56-os forradalom évfordulóját és a múzeum új állandó kiállítási részének elkészítését. (A múzeumi munkában egy új állandó kiállítás mindig fontos esemény, hiszen a tárlatok nagy költségvetéssel készülnek, és hosszú ideig kell kiszolgálniuk a múzeum látogatóit.) Az évfordulókhoz igazított intézményi ünnep nem ismeretlen jelenség: az állami szféra működésének jól ismert, bevált módszere. Az időpontválasztás előre vetítette a hangsúlyokat, akkor is, ha a kiállítás ezt nem tárgyalja explicit módon.

Az öt teremből álló 20. századi kiállítási egység belesimul a múzeum állandó történeti kiállítási kronológiájába, pontosabban folytatja és befejezi azt. A mai látogató számára már el sem válik a 20. századi új rész a 19. század végi kiállítási egységektől, történeti előzményektől. A múzeumi történet a kronológia megszakítása nélkül folytatódik – egy idilli múzeumi jelenettel. A 20. század magyar történelmét három dátummal osztják fel a rendezők: 1920 (trianoni békeszerződés), 1938 (a második világháborút megelőző magyar revíziós külpolitika eredményeinek éve), végül 1945 (a második világháború vége, és a kommunista rendszer kiépülésének kezdete). A négy rövidebb időszak teremről teremre követi egymást a kiállításban. A lineáris, kronologikus elrendezés csak egyetlen helyen ágazik le – ami nyilvánvalóan a rendelkezésre álló tér fizikai adottságaival is összefügg –, az 1920-30-as évek mindennapi életére jellemző kulturális és hétköznapi színterek és tárgykészletek – iskolai osztályterem, moziterem, illetve a modern háztartás eszközkészlete – bemutatásával. Az időbeli tagolás világosan mutatja a hangsúlyokat: a rendezők a trianoni békeszerződést, a revíziós külpolitika eredményeit és a kommunista rendszer kiépülésének kezdetét – majd végül a rendszerátalakítással a lezárulását – jelölik ki a 20. század évszámokhoz köthető, eseménycentrikus megközelítésű sűrűsödési pontjainak. (Egészen másként festene, ha az első világháború kitörése, a gazdasági világválság hatására erősödő faszizálódás és szociáldemokrata gondolkodás erősödése, a második világháborús népiertás, az 56-os forradalom és a 89-es rendszerátalakítás tagolná időben és tartalmi hangsúlyban a kiállítást. Az egyik nem „jobb” a másiknál, de első ránézésre is egészen más történelemszemléletet és intézményi gondolkodást tükrözne.) Az időhatárok megvonása esetében nem ugyanarról van szó, ha 1938-at a rendezők a magyar revíziós külpolitika eredményes évének tekintik, vagy a zsidó törvények életbelépését emelik ki korszakot meghatározó kronológiai válaszvonalként. Mindkét eseménysor abban az évben zajlott, tehát az adott évhez kötés mindkét

esetben „igaz”, de nagyon meghatározza a gondolkodásmódbeli hangsúlyokat, hogy melyik a kiemelt, tartalomszervező eseménynek. (Azon pedig biztos érdemes elgondolkodni, hogy a revíziós politika eredményét – így idézőjel nélkül – ma külpolitikai sikernek könyvelje-e el a „nemzet” történelmét bemutató állandó történeti kiállítás, amihez a „lakosság eufóriás örömét” lehet kapcsolni következményként [IHÁSZ – BAJÁK 2007:78], vagy esetleg érdemes lett volna a kiállítási térben több nézőpontot megjeleníteni és történettudományi vitákat is megeleveníteni – a társadalmi és politikai következmények ismeretében –, és a külpolitikai „sikereket” európai viszonylatban, ideológiakritikailag árnyalt formában bemutatni.)

Az időpontok határvonalként való meghatározása a kronológiára épülő kiállítások magától értetődő rendezési elve, de ahogy ez a fenti példából is látható: alapvetően a kiállítás rendezőinek állásfoglalása, szerzői döntése. Az események időbeli tagolása ugyanis nem a történelem belső jellemzője, hanem a múltat a jelenből szemlélő, visszatekintő elemző és leíró tekintet sajátja – ezért korántsem semleges eljárás. A kiemelés gesztusával a rendező rámutat a szemünk előtt játszódó, kiállítási tárgyakkal és elrendezéssel színre vitt interpretáció kulcsmomentumaira. A látogatók pedig eszerint fordítják le a látottakat. Elfogadják vagy kritizálják azt. Kérdés, hogy a kiállítás felkínál-e teret és lehetőséget a diszkusszióhoz?

*A túlélés rövid évszázada* című kiállítási részben az egyik korszakból a másikba való átlépés az egyik teremből a másikba való haladással egyenlő. A korszakok és a fizikai térek összefüggései azt sugallják a látogatóknak, hogy az egy térben elhelyezett időszak valamiféle belső – társadalmi, politikai, gazdasági vagy kulturális – koherenciát mutat, és ezek a lehatárolt összefüggések térre és vizuális nyelvre fordíthatók, a múltbeli források a múltbeli történetek elemző összefüggései térbe rendezett szituációban és kontextusban bemutatathatók. Ami az egyes korszakok termeiben látható, azokkal leírható az időszak, leírható és megérthető a bemutatott húsz-harminc év történelme – mondja a kiállítás. A termek mindegyikében jól érzékelhetőek a tematikus hangsúlyok – amelyet elsősorban a tárgyválasztás és az elrendezés határoz meg – a kiállítás weblapja pedig témánként kijelöl egy-egy olyan tárgyat, vagy elrendezést amelyben a rendezők szándéka szerint összesűrítendő a legfontosabb néhány gondolat. Ezek az ún. *Leitobjektek* a múzeum weblapján, a múzeumépület térbeli alaprajzához kapcsolt tematikus felosztás mellett találhatóak meg, de a kiállítás nyomtatott katalógusában is kiemelt szerepet kapnak. Ez a kompozíciós eljárás két fontos módszertani megközelítésre tereli a figyelmet: egyfelől arra, hogy a kiállítási tárgyakban miként sűrűsödnek az időpontokhoz köthető eseményeken kívül a kiállítás összetett jelentései, másfelől arra, hogy a kiemelés és a hangsúlyozás miként teremt kapcsolatot a kiállítás mondanivalója és a múzeum gyűjteményi szemlélete között. Ha ezt, a kiállítás rendezői által kidolgozott és alkalmazott módszert teremről teremre megvizsgáljuk, akkor a lineáris, kronológián alapuló

kiállítási struktúra fölött kirajzolódik az ok-okozati összefüggések egy másik – elsősorban ideológiai – szintje.<sup>7</sup>

*A boldog békeidőktől a monarchia összeomlásáig (1900-1919)* című első terem több, egymástól független részből áll: „A cseléd lány és a katona margitszigeti idillje és egy szecessziós enteriőr közötti hirdetőoszlopon a kereskedelmi reklám már háborús falragaszokkal keveredik” – olvasható a kiállításkatalógusban (IHÁSZ – BAJÁK 2007:7). A kiállítás weboldala is a margitszigeti jelenetet és a hirdetőoszlopot emeli ki a terem és a korszak múzeumi vezérmotívumának. Ez azért is különös választás, mert az illesztésben keverednek a múzeumi források a rekonstrukciót lehetővé tevő másolatokkal (felragasztott plakátok) és dekoratív kiegészítőkkel (cseléd lány cipője, ami az 1990-es években boltban megvásárolható női mamusz-modell). Ráadásul ugyanebben a teremben találhatóak olyan gyűjteményi tárgyak is, mint Tisza István házelnöki széke, vagy olyan, híres személyhez ugyan nem köthető, de az első világháború „nagy” történetét, illetve személyes és hétköznapi világát kiválóan sűrítő apró tárgyak, mint például a használt lövedékekből készült világháborús frontemlékek (IHÁSZ – BAJÁK 2007:25). *A trianoni Magyarországra a kormányzóválasztástól az utolsó békeévekig (1920-1938)* című, egyik legnagyobb alapterületű terem, Horthy Miklós tengernagyi díszegyenruhájától (terem eleje) egy „modern, fővárosi, értelmiségi lakás olvasósarka” enteriőréig (terem vége) vezet. A kiállítási térben négy hangsúlyos rész érzékelhető: a trianoni traumához kapcsolódó tárgykészlet, az Országos Cserkészszövetség tárgyaiból berendezett vitrin, az 1938-ban megrendezett 34. eucharisztikus világkongresszus jelentős méretű, a teret uraló változatos tárgye gyűjtése, végül az előbbieken említett fővárosi, értelmiségi lakás egy részlete. Persze több téma és leágazás látható még, de tárgybőség, elhelyezés és térhasználat szempontjából ezek a témák mindképpen hangsúlyosak, és a kiállítás katalógusa is megerősíti ezeket a kiemeléseket. A korszak *Leitobjektje* (*leadobject*) egy irredenta plakát az ún. *Magyar hiszekeggyel*. Az ezt követő terem, *A revíziós sikerektől az ország német és szovjet megszállásáig (1938-1945)* című kiállítási részt így összegzi a kiállításkatalógus: „A díszkapuvá átalakított bejáraton túl a magyar revíziós külpolitika eredményeit, a lakosság eufóriás örömét tükröző emléktárgyakat összegző egység után a 2. világháborúba sodródó ország kiűtkereső államférfiait, a frontra vezényelt katonát, a kétszeres megszállás tragédiát mutatjuk be.” (IHÁSZ – BAJÁK 2007:79) A terem kiemelt tárgya egy német oldalkocsis motorkerékpár. 1944-hez érve ezt olvashatjuk: „Az 1944 tavaszán bekövetkezett német megszállás sötétebb tónusai már az önálló Magyarország megszűnésére utalnak termünk második felében. Az ország bombázásának megkezdése, a vidéki zsidóság deportálása plakátok, installált romok segítségével jelenik meg. A kiállított jelkép-erejű

<sup>7</sup> A kiállítási vezető megjelenésekor György Péter írt kritikát a kiadvány és a kiállítás egymásra vetítésével (GYÖRGY 2008b). A szöveg elsősorban az alkotások történelemszemléletét kritizálta – véleményem szerint teljes joggal, több helyütt nem kevés (de érthető) indulattal. Az alábbiakban a kiállítás idő- és tárgyszemléletével kapcsolatban, elsősorban módszertani és kiállítás-műfaji kritikai észrevételekkel bővítettem a nézőpontot.

homoksínű BMW motor-kerékpár az Africa Korps ott be nem vetett, délről Magyarországra benyomult egységeinek tagja volt.” (IHÁSZ – BAJÁK 2007:90-91) Berendezett óvóhely, vitrinbe állított nyilas egyenruha és fegyver, nagy címletű pengők, romeltakarítás és földosztás – ami rövid szöveges összefoglalásból kimaradt. És már el is érkeztünk az utolsó terem enteriőrsoráig *A kommunista rendszer kiépülése és összeomlása (1945-1990)* címmel: a világháborút követő választások plakátjai, a Rákosi személyi kultuszához kapcsolódó tárgyak, majd egy enteriőrsor munkaverseny, termelőszövetkezeti és ÁVH irodával, 56-os forradalmi jelenet, recski munkatábor részlet, Kozma utcai börtön siralomház részlete Nagy Imre személyes tárgyaival, egy hatvanas évekbeli lakótelepi szobabelső és egy KERAVILL kirakat háziasszonnyal és úttörővel. A rendszerváltást megelőző záróakkord egy sajátos vitrin-kiállítási rész, Kádár János ipari, mezőgazdasági és kereskedelmi intézményektől kapott ajándékaiból: makettek, dísz-, emléktárgyak és lelkes műalkotások. A kivezető részben még egy kis vitrin a nyolcvanas évek szamizdat ma hetvenes-nyolcvanas évek reklámplakátjaival borított oszlop, választási és programplakátok, át- és újranevezések forrásai: „de ez már a demokrácia-deficites rendszerváltás utáni évek története” – hangzik az 1996-ban megnyílt kiállítás 2007-ben megjelenő katalógusának utolsó mondata.

Ez az a kronológiára – és elsősorban politikatörténetre és magyar államférfiak tetteire – kifesztett kiállítási váz, amelyben a Magyar Nemzeti Múzeum 20. századi gyűjteményi tárgyai – plakátok, képek, dokumentumok és tárgyak – kiállítási tárggyá, együtt pedig a 20. század magyar (nemzeti?) múzeumi történeté válnak – a kiállítás rendezőinek szándéka szerint. Az első látásra is meglehetősen egyoldalú, egy-egy eseményt és érzést túlhangsúlyozó (trianon-trauma, revíziós külpolitika sikerei), más helyzeteket és társadalmi következményeket (mint a holokaust, az ellenzéki lét, a hétköznapi kultúra mintázata, az etnikus identitás, az emigráció, a társadalmi konfliktusok) pedig alulreprezentáló, vagy egyáltalán nem tárgyaló kiállítás viszont nemcsak politikai-társadalomtörténeti szemlélete miatt kritizálható (vö.: GYÖRGY 2008b), hanem a kulturális és a múzeumi reprezentációval kapcsolatos módszertani következtetlenségei miatt is.

*A túlélés rövid évszázada* című kiállításrészben az egyes témakörök kronológiai folytonosságát elsősorban a képek és a dokumentumok biztosítják. Ebben a „képes történelemkönyvben” helyezkednek el a vitrinbe rendezett tárgyak, és a francia barokk paloták szalonhangulatához (*enfilade*) kötődő meghitt jelenetekbe rendezett részletek. Ez a sajátosan kialakított kiállítási formanyelv egyfelől összefügg a múzeum jelentős és láthatóan gazdag, a korszakra jellemző plakátgyűjteményének megmozgatásával, másfelől a kiállításrendezők személyes tudományos ambícióival. Bár tagadhatatlan, hogy a kronológia megteremtéséhez ez a falra terített, sík, képes nyelv az egyik legalkalmasabb kiállítási eljárás (vö. SCHOLZE 2004), amely egyszerűen felrajzolhatóvá teszi a választott korszakot. De a képhasználatot módszertani

szempontok is indokolják: a képek dinamikus előretörése ugyanis a 20. század egyik fontos gazdasági, kulturális és politikai jellemzője. A képes források kiállítási használata viszont nem nélkülözheti a körültekintő módszerességet és a képek tartalmi és formai jegyeinek reflexív és kritikus megközelítését. A század különböző évtizedeiben készült képek, különösen a plakátok, már önmagukban is valamilyen reflexió – kritika, elutasítás, propagálás, reklámozás, stb. – eredményei, amelyek, ha reflektálatlanul kerülnek bemutatásra, akkor éppen autenticitásukat veszítik el a kiállítás kontextusában (FLACKE 2007:483-484). A képek a szöveghez képest lényegesen könnyebben indítanak be emóciókat, ha a kiállítás rendezői következetesen alkalmazzák, akkor – a szöveges kommentárokkal együtt – könnyedén lendíthetik mozgásba a kollektív és egyéni emlékezet segítségével a kiállítási narratívát.

*A túlélés rövid évszázada* képhasználati attitűdjei meglehetősen egyszerűek: nagy merítést találhatunk az egyes korszakokat bemutató teremsor falain, de a halmazás és az információk hiánya az összetett jelentésstruktúrájú képek szerepét a magától értetődésre és egyetlen funkcióra redukálja: az iskolai történelemtermekből ismert időszak szerepre. A kiállításban a falra helyezett plakátok jelentik azt az idővonalat, ami – a rendezők ambíciói szerint – megteremtik a mondanivaló kontextusát. Véleményem szerint ennek pont az ellentéte következik be: a forrásértékű gyűjteményi tárgyak – Horst Bredekamp német művészettörténész szavaival – „szegényes illusztrációvá” egyszerűsödnek.<sup>8</sup> A plakátok mint politika és a gazdaság fontos propagandaeszközei funkciójuk és jelentésük szempontjából a politikai rendszer paradigmaváltásaival együtt alakulnak (vö: FLACKE 2007:488), éppen ezért fontos, hogy használatuk során újra és újra értelmezzük őket, a használat és a bemutatás időszakainak egymásra vonatkoztatásával. A reflektálatlan múzeumi használat – azon túl, hogy illusztrációs szerepbe küldi a történeti forrást – a hitelességet is gyengíti. A képkompetencia és a képkritika technikáinak alkalmazásához a kiállítások rendezőinek elképesztően alaposnak és körültekintőnek kell lenniük. Az elemző beszédmód hiánya akár a mondanivalót is alááshatja. A Magyar Nemzeti Múzeum 20. századi kiállítási egysége hiába tart hirdetőoszloptól hirdetőoszlopig, az amúgy gazdag és plakát és képanyag dekoratív szerepbe kerül, és lényegében súlytalanná válik.

A kiállítás teremről teremre látható *Leitobjek*jeit a rendezők a téma, a korszak és a gyűjtemény szempontjából tartották fontosnak. Lényeges kérdés, hogy ezek a hangsúlyok a kiállítás terében és kronológiai rendjében is ugyanilyen jelentéssel és jelentőséggel bírnak-e? Miután a kiállítás alapkonceptiója a kronológia, a gondolkodást és megértést vezérlő tárgyaknál is egyértelműnek tűnik, hogy hangsúlyozás és kiemelés nemcsak a tárgyak esztétikai jegyein, hanem

<sup>8</sup> Bredekamp fogalmát Monika Flacke helyezi új kontextusba történeti kiállítások képhasználatáról készített elemzésében (FLACKE 2007). Az eredeti megközelítés az *Elend der Illustration* német fordulattal siralmasan szegényes illusztrációs funkcióról beszél.



a hozzájuk közvetlenül kapcsolódó eseményeken is nyugszik. Egy-egy témából, korszakból kiemelt központi tárgy – ideális esetben – ugyanis kellőképpen rétegzett jelentésstruktúrájú ahhoz, hogy akár egy egész korszakot jellemezzen. De nézzük, hogy *A túlélés rövid évszázada* című kiállításban milyen tárgyakat emelnek ki a rendezők! Az első időszakból (1900-1919) a már fentebb idézett margitszigeti idillt ábrázoló enteriőrt a hirdetőoszloppal, a második korszakból (1920-1938) egy irredenta plakátot, a harmadikból (1938-1945) a homokszínű német oldalkocsis motorkerékpárt, és végül az utolsó korszakból (1945-1990) az 56 október 23-án ledöntött Sztálin szobor egy darabját: „a városligeti Sztálin-szobor (Mikus Sándor alkotása) a megdöntött rendszer egyik kiemelt szimbóluma volt, melyet a népharag szétdarabolt: kiállításunk a mindenható kezét mutatja be.” (IHÁSZ – BAJÁK 2007:128) Ez a négy tárgy – a kronológiai módszer alapján – a kiállítás csupasz struktúrájával egyenlő, ami a prezentáció könnyű áttekinthetőségét, és a stabil viszonyítási pontok megadását szolgálja. Viszont, ha a fent említett négy sűrűsödési pontot egymásmellé helyezem – margitszigeti enteriőr, irredenta plakát, német oldalkocsis motorkerékpár és a Sztálin szobor egy darabja – akkor nemcsak nehezen értelmezhető, egyenetlen választásokkal, hanem teljesen instabil struktúrával találom szembe magam. A legnehezebben indokolható, módszertanilag és morálisan is a legproblémásabb tárgy a motorkerékpár. Egyfelől a kiállítás rendezői láthatóan nem tudnak úrrá lenni a „kivételes” forrásnak tekintett motor feletti csodálatukon, és olyan furcsa eufóriával viszonyulnak a tárgyhoz és szcenírozzák azt az 1944-es év teremrészletében, hogy emellett a korszak legnagyobb tragédiája, a népirtás, csak mellékes epizódnak tűnik. Ehhez a hangsúlyeltolódáshoz természetesen hozzájárulnak a tárgyak fizikai adottságai is: míg a motorkerékpár a múzeumi belső térben különösen nagynak és jelentősnek érzékelhető, addig a vele szemben látható sárgacsillag, oltalomlevél és auschwitz-i rabruha „csak” apró kopott kordokumentumok. Míg a motorkerékpár érzékelhetően a múzeumi gyűjtemény ritkaságszámba menő kuriózuma, becses kincse, addig a munka- és haláltáborokból fennmaradt egyszerű tárgyak egészen más jelentéssel és jelentőséggel bírnak. (És amúgy is a hétköznapi kultúra azon részéhez tartoznak, amivel csak nagyon kevéssé foglalkozik a kiállítás az eseménytörténet és a „jelentős” államférfiak tettein túl.) Viszont ebben a konkrét esetben a következmények lényegesen túlmutatnak holmi módszertani buktatón: ugyanis míg a trianoni békeszerződéshez kapcsolódó traumát a rendezők mint általános társadalmi jelentőségűnek tekintik, a holokauszt esetében sokkal inkább a traumahárítás és felelősségvállalás hárítása mellett döntenek. Ezzel az intézmény rendkívül problémásan közelít a holokauszt emlékéhez, amelyet nem emel be méltó módon a „nemzeti” történelembe. Hiszen hol mérhető össze a második világháborús népirtás egy német oldalkocsis motorkerékpárral, vagy Horthy Miklós kofferével?

Ez a példa többek között arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a termekben elhelyezett kiállítási részletek között mennyire kevés az átkötés és az összefüggés, továbbá az egyes korszakokban megjelenített „nemzeti” események nemzetközi kontextusba és összefüggésekbe ágyazásával sem találkozhatunk. Így tulajdonképpen az időrend marad az egyetlen rendezőelv, ami egyben tartja a kiállítást. Miután nem válnak el különböző megközelítések, rétegek és érvelési módok, ez a kronológiai bemutatás is megbillen, mielőtt nem a politikusok cselekedeteinek vagy politikatörténeti események sorjázásának megmutatására törekednek a rendezők. Ez köszön vissza a korszakok és korhangulatok kifejezésére készült enteriőrökben is. A margitszigeti idill, a szecessziós enteriőr, a harmincas éveket idéző fővárosi értelmiségi lakás olvasósarka, az óvóhely, majd az utolsó történeti korszak (1945-1990) utcaszerű enteriőrparádéja épp ebből a viszonylagosan világos kronológiai rendből emeli ki a tárgyakat, és hoz létre – források felhasználásával – fiktív, sosemvolt típusokat. A kiállítás időegyenest/időszalagra húzott történetét persze mindenképpen érdemes a 20. század tágabb társadalomtörténeti összefüggéseiben megmutatni, de a lineáris időhöz kötött ok-okozati struktúra, illetve a korszakok bemutatásához választott néhány „általános” kiállításszelet végül módszertanilag borítja az időalapú elbeszélés struktúráját, kapkodóssá és elnagyolttá téve a prezentációt. Az időrendtől, a politikatörténettől, az államférfiaktól és a kincsszemlélettől elszakadni nem tudó – és nem is nagyon akaró – mű végül nagyon keveset mutat meg a modern történelemszemléletből, a történettudomány korszakra vonatkozó vitáiból, és ugyanilyen keveset a múzeumi/kiállítási munka korszerű módszereiből. Marad a múltba fordulás, a traumahárítás és az egyszerű iskolai magyarázatok kiállítási térre fordított változata.

Egy egész évszázadot korszakként bemutató történeti kiállításban az előrehaladó idő és az események „fölött” húzódik a társadalmi, gazdasági, politikai és kulturális kontextusok bonyolult hálója – és talán pont ennek az összetettségnek a „feloldására” használták a rendezők kiállításban a kronológiát mint prezentációs eljárást. Az időszalagra fűzés, a „kiegyenesítés” lehet módszertanilag indokolt a különféle összefüggések kiállítási bemutatásához, de *A túlélés rövid évszázada* című kiállítási részben ez a megvalósítás a magyarázatok túlzott egyszerűsítését, a bonyolult összefüggések pusztán időre fordítását eredményezi. A kiállítás a kronológiát és az események egymásutániságának kauzalitását túlértékeli, illetve magától értetődően kezeli. Ez a megközelítés az elemző társadalomelméleti következtetéseknek egyáltalán nem hagy teret és lehetőséget. A Trianon utáni sokk társadalomtörténete, a revíziós és irredenta törekvések és az önfelmentő magyarázatok kritikus elemzése, a trianoni határokon belüli gazdasági változások következményeinek bemutatása, a két világháború közötti társadalmi nyilvánosság átalakulása, a nemzetközi (politikai és szellemi) kapcsolatok erősödése, a második világháborút megelőző faji és

ideológiai alapokon álló törvényi szabályozásának analitikus, a következményekre koncentráló magyarázata, a deportálások, kitelepítések és kiűzések végiggondolt, feltáró és kritikus bemutatása nem, alig, észrevétlenül vagy alulreprezentáltan jelennek meg a kiállításban. Marad az időbeli egymásutánosság látszólagos magyarázó ereje és az ezen alapuló időrend – mint kizárólagos prezentációs eljárás. Ez a megközelítés viszont nemcsak történettudományi, hanem muzeológiai szempontból is rendkívül problémássá teszi a tárlatot. A módszertani és tudományos normák nélkülözésével, a helytálló kritikai értelmezés elhagyásával a Magyar Nemzeti Múzeum *A túlélés rövid évszázada* című fejezete a magától értetődőség látszatát kelti, amely kizárólag időrendbe állított történeti ereklék bemutatására szorítkozik. A magától értetődőség pedig épp ezen a kronológián, annak megkérdőjelezhetetlenségén alapul: a történet azért „igaz”, mert az egymás után állított autentikus tárgyak időhöz való kötődése „igaz”. Nem teszi mérlegre a kiállítás az események és időpontok tágabb összefüggéseit, esetleges ellentmondásait és következményeit, és azt, hogy a gyűjteményi tárgyak miként válnak magyarázó erejű, jelentéssel telített kiállítási tárgyakká, a kiállítás pedig miként hozza létre a múzeum nyilvános terében a hiteles, személyes politikai elkötelezettségtől mentes, tudományosan korszerű mégis közérthető kiállítási kontextust. *A túlélés rövid évszázada* című tárlat rendezői szerint a kiállításban szereplő tárgyak időbelisége önmagában indokolja a tárgyak helyét és szerepét. A társadalmi konfliktusok és a történettudományi viták elkerülik a kiállítást, amely így nem más, mint a traumahárítás meghatározó intézményes formája és a társadalom emlékeztörténeti vitáiból való kihátrálás. Viszont éppen azért, mert tekintélyes múlttal, hagyománnyal és gyűjteménnyel rendelkező intézményről van szó, mintaadó szerepét nem lehet alábecsülni.

#### *A király új ruhája – Kelet és Nyugat határán*

A *Kelet és Nyugat határán* című régészeti állandó kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeum alapításának (1802) kétszáz éves évfordulójára készült, így funkcióját tekintve jubileumi, ünnepi, vissza-, egyben előretételező alkotás. A cím – a történeti állandó kiállítás eseményekhez kötött címadási eljárásától eltérően – térbeli koncepcióra utal, de a megvalósítás lényegében nem szakad el az időbeliségtől, a „haladás”, a történetiség, a múlthoz való viszony fogalmi rendszerétől. A tér adott: a Kárpát-medence, a „nemzet” tere. Az idő viszont „nemzet előtti”: az őskortól a honfoglalás előtti időkig. Az egymást időrendben követő tematikus egységekben (őskor, újkőkorszak, bronzkor, vaskor, római kor, avar kor) az alkotók a Kárpát-medence régészeti korszakolása szerint rendezték el a gazdag tárganyagot, amit szövegekkel, feliratokkal, ábrákkal, rajzokkal, makettekkel,

számítógépes mozgókép-animációval, hanggal, műtárgymásolatokkal, épület- és tárgyrekonstrukciókkal egészítettek ki. A kiállítás vizuális keretét egy látványában modern, megvalósításában korszerű térinstalláció és kiállítási vitrinrendszer adja. A kiállítás viszont csak egy sokkal tágabb keretben érthető meg: a leíráshoz és az elemzéshez tágabb ideológiai és tudományos kontextus bevonása szükséges. Így az alábbiakban elsősorban két szempontból tekintek a kiállításra: egyrészt a „nemzeti” múzeumok/gyűjtemények és a kortárs kultúra- és társadalomtudomány változó paradigmáinak irányából, másrészt a történettudomány (ezen belül is a régészet) idő- és kultúraszemléletének, múzeumi prezentációjának megvalósult műfaji keretei felől.

A Magyar Nemzeti Múzeum az alapításának kétszáz éves évfordulójára egy teljes építészeti és épületrekonstrukciós átváltozással készült. A vállalkozás ugyan nem mérhető a világszerte tapasztalható 20. század végi, 21. század eleji múzeumalapítások és múzeumépítések nagyvonalú és látványos megoldásaihoz (New York, London, Párizs, Bilbao, Berlin, Bécs, Szentpétervár, Melbourne, Tokió) – vagy ahogy egy skót muzeológus fogalmaz szellemesen: a „primadonnaépítészethez” (idézi: BEIER-DE HAAN 2005:22) –, de a munka átfogó jellege mégiscsak új kihívások és lehetőségek megvalósításával kecsegtetett – és jelenleg is folytatódik. A tatarozás és felújítás mellett, azzal párhuzamosan új kiállítás is készült, amelynek megnyitása újracsak egy kitüntetett időponthoz, a Magyar Nemzeti Múzeum 200. születésnapjához kötődött. A *Kelet és Nyugat határán* című új régészeti állandó kiállítás alkotói (főrendező Rezi Kató Gábor) az „új” múzeum tudományos újrarajzolásában rejlő lehetőségek fontosságát értik és érzik, de a tudományos reflexió hiánya erre az alkotásra is jellemző.

Tagadhatatlanok azok az elismerő észrevételek, amelyeket György Péter a Magyar Nemzeti Múzeumról publikált esszéjében a kiállításról ír. A szerző a kiállítást a múzeum „leglátványosabb fejezet”-ének tekinti, majd maga is kitér a kiállítás, az épületrekonstrukció és a jubileum összefüggéseire: „A klasszicista épület adottságait felülíró installáció nemet mond a régiségtár hagyományának, s a modern multimediális eszközöket használó élményközpontú kiállítás alkalmas arra, hogy ne csak érthetővé, de átélhetővé is tegyen évezredekkel ezelőtti életformákat, kulturális normákat, szokásokat.” (GYÖRGY 2007a) Ugyancsak elismerésre méltó, hogy a kiállítás számol a gyerekekkel és a sérültekkel is, számukra is felkínálja az erőfeszítések nélküli befogadás lehetőségét. A vizuális fordítás és megvalósítás nemcsak modern, igényes, hanem a tárgyak hosszan tartó tárolására (hiszen állandó kiállításról van szó) is alkalmas. De akkor hol bújik meg a reflexió hiánya? Egyfelől a múzeum állandó kiállításai között tátongó „zavarba ejtő” időbeli űrben – ugyanis a honfoglalás története egyszerűen kimaradt az egyértelműen kronológiára építő intézmény kiállítási struktúrájából, a „nemzeti történelemből”,

amivel a múzeum „épp saját játékszabályai, a kontinuum narratíva elvei ellen vét.” (GYÖRGY 2007a) Másfelől pedig éppen ebben a kizárólagosan az időre felhúzott kontinuum narratívában, amely nem szakad le saját tudományos változatlanóságába és állandóságába vetett hitétől.

A *Kelet és Nyugat határán* című kiállítási projekt legzavarbaejtőbb vállalkozása az azonos címen megjelent kötet, amely az építészeti, installációs és tárgy- és épületrekonstrukciós munka részleteibe avatja be a látogatót (VASÁROS – REZI KATÓ szerk. é.n.). Ez önmagában nem is lenne probléma, hiszen mára egyre fontosabbá és tudatosabbá válik az intézmények részéről, hogy a látogatókat a számukra láthatatlan múzeumi tevékenységekbe is beavassa, így a megközelítés még illeszkedhetne is egy önreflexív múzeumi diskurzusba.<sup>9</sup> De ez a kötet két módszertani szempontból mégiscsak kritikára érdemes. Egyrészt a kiállításához nem készült a teljes leletanyagot bemutató, a témaköröket – a teremszövegek és feliratok terjedelmi korlátain túli – elemző és értelmező kiállításkatalógus. (Van ugyan egy kiállítási vezető, ami a főbb tartalmi csomópontokat feleleveníti, de az nem pótolja a korrekt, az oktatás és a kutatás számára nélkülözhetetlen tudományos kontextust, amelyek az összefüggéseket nemcsak időben, hanem más kontextusokban is megmutatják. A kiadványok jól strukturált, egymásra épülő rendszerében természetesen lehet helyet és szerepet találni egy rekonstrukcióról szóló kézikönyvnek, de ehhez szükséges ez a kiadványstruktúra.) Másrészt ez a rekonstrukciókat részletesen taglaló kötet a kiállítás állatorvosi lova: felszínre hozza, hogy az épületrekonstrukció csak nagyon korlátozottan mozgott együtt a múzeum tudományos, kulturális és politikai szerepéről való gondolkodással, továbbá a időbeliségen túlmutató kulturális találkozásra, konfliktusra és változásra – ahogy erre eredetileg a cím is utalna. Hiába a korszerű látvány, a kiállítás kultúrafelfogása, történelemszemlélete, a fejlődésről és időről vallott nézetei nem mozdulnak el attól a 18-19. századi hagyománytól, amelyek ma már a kortárs társadalomtudományok – és a kortárs muzeológia – tárgyát és terepét jelentik.

A *Kelet és Nyugat határán* című kötet megjelenésével – és a kiállításkatalógus hiányával – a szerzők és alkotók nyíltan vállalják, hogy a kiállítás legfontosabb új rétege a rekonstrukciók elkészítésében és a vizuális fordításában rejlik. A kiállítások vizuális olvasási lehetőségei évtizedek óta foglalkoztatják a múzeumi praxisban tevékenykedő, illetőleg a kiállításokról gondolkodó teoretikus szakembereket (BOUQUET 1999a, 1999b, 2001, MACDONALD ed. 1999, EDWARDS 1999, 2002, CLIFFORD 1994, MACK 2001). A vizuális megformáltság olyan nélkülözhetetlen múzeumi stratégia, mely egyfelől nem független az intézményt körülvevő kortárs kultúra más vizuális műfajaitól, másfelől viszont karakteresen különbözik tőlük, hiszen a kiállítások kijelentéseinek megfogalmazásához a kultúra „eredeti” tárgyait használja. Ebben a struktúrában az autentikus múzeumi tárgy a megismerés és ismeretközvetítés legfontosabb múzeumi eszköze: ebben rejlik az

<sup>9</sup> Ehhez egy izgalmas példa: <http://www.volkskundemuseum.at/museum-io.html>

intézmény lényege és ereje. Ezért is nehezen érthető, hogy az amúgy gazdag leletanyagot bemutató kiállítás milyen megfontolásból helyezi a módszertani megújulás hangsúlyát a rekonstrukciók készítésére és túlreprezentálására.

A kiállítás, az értelmezési keret és a látvány alapvetően függ a tárgyak eredeti jelentésének összetettségétől, fizikai adottságaitól, a választott témától és az intézmény jellegétől egyaránt. Ha egy intézmény (adott esetben a Magyar Nemzeti Múzeum) 2002-ben egy új állandó régészeti kiállítás elkészítése mellett dönt, azzal azt is üzeni, hogy a régi kiállításhoz képest újat és mást szeretne elmondani. A kérdés az, hogy mi is ez az új mondanivaló? Egy kiállítás bemutatási kereteinek leporolása, új, modern, „szép” vizuális rendbe terelése ma Magyarországon korántsem egyszerű vállalkozás – és ezt a feladatot a Nemzeti Múzeum szinte hibátlanul megoldotta. Az új tartalmi szál (rekonstrukciók múzeumi elkészítésének, használatának és hasznának tudományos indoklása) viszont nagyban gyengíti, hogy a múzeumra mint egy korszerű, kereteit professzionálisan végiggondoló, az „új muzeológia” elméleti és módszertani tanulságait a saját praxisára fordító intézményre tekintsünk. Míg például a *Kelet és Nyugat határán* című kötet szerzői az előző régészeti állandó kiállítás vitrinfestményeit „naiv fantazmáknak” tekintik (VASÁROS – REZI KATÓ szerk. é.n.:8), maguk sem tesznek mást, mint újragyártott „naiv fantazmák” és rekonstrukció elkészítésével próbálják „élményszerűvé” tenni a kiállítást. Ahelyett, hogy kritikus módon végiggondolnák ezen eszközök szerepét és helyét, a régészet, a tárgykultúra és a múzeumi beszédmód kortárs tudományos kontextusát, idő és tér összefüggésrendszerét. Ez a furcsa hangsúlyeltolódás épp a kiállítással azonos című kötet szövegeiben köszön vissza. Erre most csak két példát szeretnék mutatni és interpretálni.

Az első részlet a pattintott kőeszközök készítésének, tárgyrekonstrukcióinak szöveges megfogalmazása: „A régészeti leletanyagok elemzése azt igazolja, hogy őseink nem összevissza ütögették le a szilánkokat és a pengéket, hanem bizonyos stratégia szerint tették. Azaz, már a kezdet kezdetén eltervezték az egész folyamatot, amin az egyes fázisokban ugyan finomíthattak, de az alapstratégia nem változott. A végső cél használható eszközök előállítása volt [...] Egyes leletanyagok elemzése azt mutatja, hogy elvétve még esztétikai szempontok is érvényesültek.” (VASÁROS – REZI KATÓ szerk. é.n.: 82) A szöveg szerzője (Dr. Simán Katalin) – a kötetben több alkalommal említett interdiszciplinaritás védőszárnya alatt – a pattintott eszközök tárgyrekonstrukciójának elkészítése közben arra a következtetésre jutott, hogy az ember (még az őskori is) egy logikus lény. Ez az észrevétel száz évvel ezelőtt nyilván korszakosnak számított volna, csak közben alapjaiban változott meg a kultúráról, a fejlődésről, az evolúcióról való gondolkodás – többek között az etnográfia és a kulturális antropológia kutatásainak hatására – melyek ismerete az ilyen, vagy ehhez hasonló megállapítások megfogalmazásakor nem

nélkülözhető. De rögtön szeretnék egy jó példával is előállni, és egy újabb részt idézni. Ezúttal a vaskorban járunk, melyben a földrajzi kettéosztottság, az egymás mellett élés és a kulturális átvételek kérdése kerül előtérbe. „Az érdekes vitrintömeg és az átlátszóság sokszor zavarba ejti a látogatót, azonban az egyes tárgyakról a figyelmet nem vonja el, inkább a vizuális kapcsolatot erősíti a történetileg amúgy egymással összefüggő leletek között. A tengelyes szimmetria a Kárpát-medence földrajzi kettéosztottságára utal, a térbe állított íves vitrin a legpompásabb leleteket mutatja be kiemelt pozícióban.” (VASÁROS – REZI KATÓ szerk. é.n.:52) Ebben az egyetlen bekezdésben – a látványterv kidolgozóinak (Bihary Sarolta, Derencsér Mariann, Vasáros Zsolt) tolmácsolásában – pontosan azt érthetjük meg, hogy a jelentések és összefüggések színrevitele nem az életnagyságú épületrekonstrukciók múzeumi felépítésében, a leletek időrendbe rendezésében, vagy a Jehova tanúi füzetek grafikai világát idéző idillikus falfestmények elkészítésében, hanem a mondanivaló korszerű, értelemmel bíró látványra fordításában nyeri el értelmét. Ez utóbbi idézetben felvetett téma (kulturális találkozások) ráadásul olyan terület a muzeológiában, amelyben a régészeti tárgyakat feldolgozó és bemutató megközelítéseknek bőven volna még mondanivalója a közönség számára – az egyébként valóban jó minőségű rekonstrukciók szorgalmas gyártása és túlinterepretálása helyett.

A kortárs modern muzeológia törekvéseiben a múlthoz és a történetiséghez való viszony megfogalmazása kiinduló ponttá válhat, de ehhez a régészeti muzeológia idő-, kultúra- és tárgyszemléletének változása is szükséges (BENNETT 2001). *A Kelet és Nyugat határán* című kiállítás ugyan látványában, elrendezésében, a szemléltető anyagok jó minőségű kivitelezésében – tehát felületében – a modern múzeumi megújulás irányába mutat, de a muzeológusok a történettudomány kritikai szemléletét nem építették be a kiállítási munkába.

### Kihagyások időben és térben

Ha egy kiállítás a kronológiát és a lineáris időbeosztást választja nemcsak rendezőelvnek, hanem magyarázati eljárásnak is, akkor a módszertani kritikát is érdemes ebből a megközelítésből indítani. A legfontosabb kérdés talán az, hogy az időrend miként tagolja a kiállítás anyagát és mondanivalóját? Miként rögzít időben eseményeket, személyeket és tárgyakat? Miként köti össze a történetiség fogalmát az eseménytörténet időben előrehaladó mozzanataival? Meddig jut le? Hol áll meg mondanivalója megfogalmazása során?

A Magyar Nemzeti Múzeum történeti állandó kiállításának *A túlélés rövid évszázada* című egysége és a *Kelet és Nyugat határán* című új régészeti állandó kiállítás esetében egyaránt fontos a

tárgyalt korszakok kezdő és záró dátuma. De ugyanilyen fontos észrevenni, hogy a korszakokat nyitó és záró dátumok miként keretezik a történetet. A két kiállítási egység esetében egyértelműen a záró dátumok tűnnek erősebbnek: a régészeti kiállítás esetében a honfoglalás, míg a 20. századi történeti kiállítás esetében a 1989-es rendszerváltás. Viszont mindkét esetben éppen ezek az „erős”, a korszakot lehatároló események maradnak hangsúlytalanok: a rendszerváltás csak nagyon érintőlegesen szerepel a 20. századi kiállítási egységben, míg a honfoglalás teljesen kimarad a múzeum állandó kiállítási struktúrájából. És ha mindezt a „nemzet” a „magyarság” története felől tekintem, akkor az is látszik, hogy a Nemzeti Múzeum által reprezentált „nemzeti történelemnek” éppen ez a kezdő és záró pontja. (A záródátummal kapcsolatban csak zárójelben jegyzem meg, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum történetfelfogásából, gyűjteményfejlesztéséből és kiállítási tevékenységéből teljesen hiányzik a kortárs életvilágokkal való foglalatosskodás: ezért is számíthatjuk az 1989-es rendszerváltozást, illetve az azt követő egy évet, 1990-et a múzeum krónikási feladatkörének záróévéként.) A Nemzeti Múzeum esetében tehát a kronologikus struktúra kezdő és végpontja már önmagában bizonytalan, kevésbé körüljárt és végiggondolt formában jelenik meg a prezentációkban. Kívülállóként nagyon nehéz erre a hiányra ésszerű magyarázatot találni.

Mindkét kiállítás időben fokozatosan előrehaladva teszi bejárhatóvá a teret, amelyet egy-egy ponton szakít csak meg – az idő múlását zárójelbe tevő, inkább korhangulatokat megjelenítő – leágazás. A régészeti kiállításban ezt a szerepet a háttérfestményekkel keretezett, rekonstrukciókból épített jelenetek, a 20. századi kiállításban pedig az idilli epizódok, illetve a fotónagyításokkal, tárgyakkal és képekkel keretezett, hátterezett enteriőrök jelentik meg. A forrásokból berendezett enteriőrök ugyan elhelyezik a tárgyakat időben – abban az időben, amelyre vonatkoznak – de a jelenetek fiktív tere jelentősen nehezíti a források egyéb összefüggéseinek felszínre jutását, hiszen csak a jelenben ráosztott szerep megmutatására válik alkalmassá. Az autentikus tárgyak látszólag legitimálják az enteriőröket és jeleneteket, de az elrendezések fiktív volta, az „olyan, mintha” jellege éppen a tárgyak erős autentikus erejét csökkentik. Nem áll fenn – különösen a 20. századi kiállítási egység esetében – kölcsönhatás a tárgyválasztás és az elrendezés között, és ezt a kölcsönhatást az enteriőrök kronológiai elrendezése sem teremti meg. A térnek és az időnek ez a laza és lötyögős kapcsolata, továbbá az esztétikai és retorikai elemek túlsúlya felerősíti – a történetmesélésen túlmutató – hatáskeltési mechanizmusokat, illetve a politikai motivációk és állásfoglalások megfogalmazásának szerepét anélkül, hogy a 20. század roppant bonyolult társadalmi, politikai és gazdasági rendszereiről, átalakulásairól csak egyetlen elemző kérdés is kirajzolódna. A Magyar Nemzeti Múzeum történeti állandó kiállítása továbbra is úgy tekint a „nemzetállam” fogalmára, mint egy intézmény feletti, ma



is létező, kontinuos történettel rendelkező időbeli társadalmi struktúrára, amelyet kultúra különféle résztvevői és eseményei generálnak. A történelem bemutatása helyett az események bemutatása válik hangsúlyossá. Ebbe a szemléletbe nem, vagy alig illeszthető a hétköznapi kultúra alulnézete, az egyének és közösségek konfliktusainak története, az események személyes, szubjektív, tapasztalaton alapuló olvasata. Ez a megközelítés a kronológia felépítésére is hatással van: dicsőséges események, vereségek, államférfiak és politikatörténet, az ehhez rendelt, eseményhez, személyhez kötött forrásokkal. Az önreflexív, ideológiakritikus olvasatban a nemzet többszázéves történetét bemutató kiállítási teremsor „csupán” néhány „értelmező vitrin” (GYÖRGY 2007a) formájában jelenne meg, a szimbólumok, az ünnepek és a mítoszok kritikus újragondolásával, az ideológia működési mechanizmusainak megfigyelésével, leírásával és kiállítási térre fordításával.

Ugyancsak a kronológiát gyengíti a tárgyválogatásban érvényesülő kincsszemlélet. Amíg a régészeti kiállítás esetében a „lelet” és a „kincs” összefüggései evidensebben adódnak, addig a 20. századi forrásanyag válogatásában ez nagyon kevésbé indokolható módszertani eljárás. Hiszen egy tárgy hiába számít gyűjteményi szempontból kiemelkedőnek – akár technikai különlegessége, egyedisége, nehezen megszerezhetősége, ismert személyhez vagy gyártóhoz kötődése, esetleg esztétikai kvalitásai miatt – ez nem függ össze evidensen azzal, hogy a kiállítás dramaturgiájában, történetében is hasonlóan fontos, kiemelkedő szerephez jut (ahogy erre a 2. világháborús BMW motorkerékpár és a kabátra varrható sárgacsillag példájával már utaltam). A gyűjteményi és a kiállítási tárgyak jelentésstruktúrája eltérő. Míg a kiállítás dramaturgiájában az egyszerű, látszólag banális tárgyak is válhatnak – éppen sűrű jelentéstartalmuknak köszönhetően – kiemelkedően fontossá, drámai történetek bemutató prezentációs eszközzé, addig a gyűjteményi kincsek könnyedén kerülnek „alibitárgy” szerepkörbe, ha a választás pusztán kincsszemléleten, és nem a tárgyak jelkarakterének megmutatásán és reprezentálásán alapul (SCHOLZE 2004:122-128).

A tárgyak ereklje és kincsszemlélete a Magyar Nemzeti Múzeum esetében valószínűleg összefügg a gyűjteményi átalakulással az intézményfejlődéssel is: ugyanis a magyarországi múzeumi és gyűjteményi átrendeződés következtében a Magyar Nemzeti Múzeum mai gyűjteményi struktúrájában egyfelől a régészeti agyag, másfelől a felsőbb társadalmi rétegek, uralkodók és politikai szempontból jelentős személyek tárgyainak és dokumentumainak van kiemelkedő és meghatározó szerepe. Ez a gyűjteményi adottság – ami a múzeum mai gondolkodásmódjára is hatással van – nemcsak a történetiséghez való viszonyban, hanem a tárgyak ereklje-felfogásában is tükröződik.

Az időpontok, események, személyek és tárgyak kapcsolatának magától értetődősége, az elemző észrevételek hiánya, a kiállítási tér funkciójának tisztázatlansága – történelemkönyv?

emlékhely? – viszont már nemcsak a választott prezentációs paradigma, a kronológia módszertani következetlenségeit eredményezik, hanem a Magyar Nemzeti Múzeum intézményi szerepével kapcsolatban is elbizonytalanítja a kritikus szemlélőt. Ez is világosan mutatja, hogy nem a kronológiai eljárás választásában van az alapvető probléma, hanem a megvalósítás mikéntjében. A kronológia mint prezentációs paradigma remek segítséget és eszközt jelenthetne a társadalmi konfliktusok és traumák múzeumi/kiállítási feldolgozásához, az állítások és következtetések időben és térben való elrendezésével. Az oktatási rendszerhez és az iskolai tananyaghoz szükségszerűen illeszkedő régészeti és történeti tárlatok esetében, ebben a munkában jelentős szerepek betöltő, nagy múltú intézményeknél – mint amilyen a Magyar Nemzeti Múzeum is – praktikus döntés a mondanivaló időszalagra fűzése, de ez a prímér struktúra sem nélkülözheti az összefüggések és következtetések időn túlmutató, értelmező magyarázatát. A kronológia ugyanis önmagában nem alkalmas az összetett, hálózatszerű társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális összefüggések interpretálására. Ugyanúgy, ahogy a történettudomány is folyamatosan láthatóvá teszi a különböző kérdésekre adott különböző válaszokat, a vitákat, a nézetkülönbségeket és elmozdulásokat. A tartalmi és módszertani hiányokat pedig végképp elmélyíti, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum mai kiállítási politikájában egyáltalán nem szerepel a közelmúlt és a jelenkor történetének kiállítási bemutatása, ezzel a múzeum lemond az emlékezetmunka múzeumi praxisba emeléséről, a közelmúlt traumáinak múzeumi eszközökkel való feldolgozásáról, más megfogalmazásban: a közelmúlt feldolgozását a Magyar Nemzeti Múzeum nem képviseli – az európai nemzeti múzeumok stratégiáival összemérhető módon hatékony formában.

### 3. Kulissza – a színház mint paradigma (Terror Háza)

#### Inszenálás és múzeum – tárgyak a térben

A szcenírozás – a helyzetekbe és jelenetekbe, más megfogalmazásban szituációkba és kontextusokba rendezés – a múzeumi/kiállítási munkában a tárgyak leíró információinak térbeli rekonstrukciójával egyenlő. A társadalmi, illetve a múzeumi és kiállítási terek közötti átjárást az elrendezés dramaturgiájával, a szituációk fiktív térre fordításával és vizuális interpretálásával érik el a rendezők. A kiállításban elhelyezett tárgyak forrásértékük, időponthoz vagy korszakhoz kötődésük szerint, illetve a mesterséges térben kialakított összefüggéseik (tartalmi és formai, esztétikai összetevőik) alapján egyaránt fontos szerepet játszanak. Az enciklopédikus és/vagy lineáris időszalagok *helyett* korszakok, események vagy életvilágok jelennek meg a kiállítási térben, a hely, az idő és a kontextus újragondolt összekapcsolásával. A szcenírozott rekonstrukciók a legkülönbözőbb médiumok alkalmazását teszik lehetővé – mint például a fotók, a videók, a filmek, az újságok, zenék és hangok – amelyek a jelenetek hangulatát és karakterét teremtik meg. Az elrendezésben kiemelt szerepet kapnak a könnyen beazonosítható, felismerhető (vagy ismerős) tárgyak, továbbá a könnyen észlelhető és lefordítható összefüggések és különbségtételek (mint például az oppozíciók). A választások és az elrendezések a mindenkori kiállításrendezők koncepcióit és gondolkodásmódját, továbbá az intézmények kommunikációs stratégiáit tükrözik.

Az inszenálás, a szcenírozás mint külső, elemző fogalom csak az 1980-as évektől terjedt el a muzeológiai szakirodalomban, holott gyakorlati szinten nagy múltú prezentációs paradigmáról van szó.<sup>10</sup> A festett vagy berendezett háterű szoba, az enteriőr, tovább a szituációkat, eseményeket bemutató megrendezett életkép már a 19. század második felétől fontos elemei voltak a világkiállítások tárlatainak – mint a befogadást könnyítő, élményszerű, közkedvelt és szórakoztató bemutatási mód (WEBER-FELBER 1992, WÖRNER 1999, STOKLUND 1993, 1994, JACKNIS 1985). Meghatározó prezentációs paradigmaként – a módszertani kritikák ellenére – a 20. század folyamán is népszerű maradt, és mind a mai napig látható múzeumokban és kiállításokban.<sup>11</sup> A szcenírozott kiállítási terek – egy belső térben felépített architektúra segítségével – látszólag könnyedén teremtenek kapcsolatot a külső és belső terek, a kultúra és a természet, illetve az emberek, a tárgyak és a szituációk között (SCHOLZE 2004:146, 192), de az összefüggések kritikus felülvizsgálata ma már szerves része a múzeumkritikai irodalomnak, és

<sup>10</sup> A művészeti kiállítások esetében már a hatvanas évektől összekapcsolódott a kiállítási tér kritikája a modernitással. Elsősorban a *white cube* fogalom köré szerveződött a kiállítás-kontextus és a műalkotás kapcsolatának kritikus megközelítése.

<sup>11</sup> A prezentáció elemeiről és eszközkészletéről történeti is módszertani kritikai szempontból ld. a második rész *Bábu – a figura és a három dimenzió* és az *Enteriőr – a világ nagyban* című alfejezeteket.

egyre inkább a kiállítási munkának is.<sup>12</sup> A kritika megjelenése és hatása egyértelműen kötődik a kultúratudományok reprezentációval kapcsolatos kritikai és módszertani fordulatához, amelyben a múzeumi installációk scenírozott jelenetei is a vizsgálat homlokterébe kerültek. Jana Scholze szerint ehhez kiindulópontként elég az inszenálás/scenírozás szavak etimológiai szétbontása, amely pontosan mutat rá az eljárás megvalósításának módszerére. Az elsősorban a színjátszásból és színházi irodalomból ismert „színpadra állítás” ugyanis plasztikusan sűríti a kontextusváltás és a fiktív kontextusteremtés műveleteit (SCHOLZE 2004:148-149). A színházi gyakorlatban a színpadra állításhoz különféle eszközökre és módszerekre van szükség, mint például a dekoráció (díszlet, jelmez), a világítás, a zene, a megjelenítés és a szereplők. És nincs ez másként a kiállítási munkában sem – mégha az alkalmazásban nyilvánvalóan találhatunk eltéréseket. A kiállítótér játéktérként való meghatározása egyidős a gyűjtemények nyilvános prezentációjával,<sup>13</sup> népszerűsége pedig mindmáig töretlen.

Ha nagyon általánosan és tágra tekintünk a scenírozás fogalmára, akkor könnyedén beláthatjuk, hogy a kiállítási munka során tulajdonképpen bármilyen elrendezésre használhatjuk ezt a kifejezést: hiszen a kiállítási prezentáció csak a tárgyak és a jelentések térbeli elrendezésével, azaz színrevitelével lehetséges. Az alábbiakban mégis elsősorban azokra a prezentációkra alkalmazom a fogalmat, amelyeknél a megértés a térben elrendezett tárgyak konfigurációján, egészként való felfogásán alapul: amikor azáltal nyeri el egy-egy tárgy vagy tárgyegyüttes a kiállításban érvényes jelentését, hogy más forrásokkal – tárgyakkal, képekkel, dokumentumokkal – szerepel egy előre meghatározott dramaturgia és architektúra szerint felépített, mesterségesen kialakított térben. A scenírozott installáció tér- és jelentésbeli összefüggéseit a színrevitel egyéb kiegészítői is erősíthetik. A prezentációs forma fontos mechanizmusa az az utalási rendszer, amelyet az eredeti (használati) és a másodlagos (múzeumi) kontextus között létrehoz. A kapcsolat emléken, élményen, tapasztalaton és emóción egyaránt alapulhat. A „térben rekonstruált kontextus” szóösszetétel sűrítve fejezi ki a scenírozott prezentáció lényegét (SCHOLZE 2004:149).

Az inszenált kiállítási terek változatos formában jelennek meg – az absztrakt térformáktól egészen a történeti szituációkat naturalisztikusan bemutató rekonstrukcióig – aszerint, hogy a rendezők milyen tartalom kifejezésére vállalkoznak, és ehhez milyen prezentációs eljárást tekintenek célravezetőnek. Azok a jellemzők, amelyek – ha lazán is, de – egybefogják a scenírozott prezentációs paradigmához tartozó kiállítási egységeket, két fogalom köré csoportosíthatóak: egyfelől a „tárgyegyüttes-képzés” (*Ensemblebildung*), másfelől a kontextualizálás köré (SCHOLZE 2004:150). A két fogalom nagyvonalakban leírja azt a muzeológiai eljárást, ami a

<sup>12</sup> Ez utóbbihoz ld. Jana Scholze kritikáját a *Tropenmuseum* (Amszterdam) állandó kiállításáról: SCHOLZE 2004:142-215

<sup>13</sup> A játéktér (*Spielraum*) fogalmát Horst Bredekamp német művészettörténész már 16-18. századi *Kunst-* és *Wunderkammern* leírásakor is használja a gyűjtemények elrendezésének dramaturgiai elemzéséhez (2000 [1993], magyarul: BREDEKAMP 1994).

színrevitel során megvalósul, mégis tág teret enged a megvalósításnak és az értelmezésnek. Megerősíti, hogy a térszervezésben fontos szempont, hogy a tárgyak ne csak egy történeti eseményhez, dátumhoz vagy személyhez kötődjenek, hanem együtt fejezzék ki a kiállítás tartalmát. Sőt: a hangsúly leginkább azon van, hogy együtt, *úgy*, abban az elrendezésben fejezzék ki. A térbe szervezett jelentéstulajdonítási eljárás során alakul ki a tárgyak új, múzeumi/kiállítási kontextusa, amely *úgy*, csak abban a térben érvényes. Az elrendezések közötti eltérés pedig abból adódik, hogy a rendezők ezt a kontextust mennyiben tekintik absztrakt, vagy a valóság szimulálására alkalmas naturalisztikus formának. Az interpretatív karakterrel rendelkező kiállítási terekben a rendezők szituációkat és kontextusokat hoznak létre (KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998:17-23) – motivációik, kritikai érzékük és az intézményi elvárások függvényében.

Kiállítási közegben a legkülönbözőbb szituációk és kontextusok jelenhetnek meg scenírozott formában. Más-más didaktikai, pedagógiai, vizuális és emocionális megközelítést igényel a térhez kötött történetek és események, a kulturális adottságok, a társadalmi struktúrák és a történeti életvilágok múzeumi színrevitele. Ezért az elrendezések és a produkciók elemzése során a témához kapcsolódó tárgyak kiválasztásának, tárgye gyüttesekbe szervezésének vizsgálata, a reprezentáció szintjeinek és jelentésrétegeinek elválasztása, a különféle kommentárok meghatározása, végül a kontextus felépítése és műfaji meghatározása egyaránt fontos. A térben – szituációban vagy kontextusban – elhelyezett kiállítási tárgyak jelentéseinek fordítását és megértését könnyítheti és nehezítheti is az a tárgye gyüttes és múzeumi kontextus, amelyben megjelennek. Ez mindig attól függ, az egyes tárgyak észrevehetőek-e a tárgye gyüttesen belül: az installáció hangsúlyozza, vagy elnyomja az egyedi, autentikus tárgyak szerepét és helyét a kiállításban, vagy akár önmagában is hagyja érvényesülni azokat.

A Terror Háza állandó kiállítása a magyarországi kiállítás praxis egyik legellentmondásosabb – elfogult rajongást és heves vitát kiváltó – alkotása, egyben az inszenált prezentációs paradigma szinte vegytiszta formája, s mint ilyen, kitüntetett szakmai kritikai figyelmet érdemel. Az épület minden szintjére kiterjedő kiállítás egyes termei mint felfűzött miniatűrszínházak követik egymást: a felsőbb szinteken időrendben, a pincében pedig funkcionális egységekben. A történeti forrásokat és rekonstrukciókat egyaránt bemutató kiállítás látszólag szabadon kezeli az autentikusság fogalmát, és tagadhatatlanul hatásos és látványos kontextusba emeli választott témáját: a terror politikai működését és társadalmi hatását a 20. században (annak is inkább a második világháborút követő időszakában). A kiállítással kapcsolatos leghevesebb – és teljesen jogos – kritikai észrevételek általában a történettudomány konszenzusát kéri számon a Terror Házára. Ennek ellenére fontos észrevenni, hogy az intézménnyel (és elsősorban a kiállítással) kapcsolatos viták túlmutatnak a történettudományos

konszenzus kérdéskörén. Az intézmény – öndefiníciója szerint: múzeum – az emlékezeti-történeti reprezentációk egyik első, nagyhatású példája Magyarországon, s mint ilyen, időben és térben is sűríti azokat a lehetőségeket, módszereket és problémákat, amelyek a kritikai kultúrakutatás, a reprezentáció és a kortárs muzeológia számára ma már megkerülhetetlenek. A holokauszt és a kommunista hatalom erőszakszervezete nem pusztán történettudományos téma, hanem a történelem és az emlékezet metszéspontjában elhelyezkedő rendkívül összetett kérdéskör, múzeumi/kiállítási reprezentációja pedig többféle elemzési szempont egymásra vonatkoztatását teszi szükségessé: mint például az emlékezés és az emlékeztetés különbségeinek műfaji szétválasztása, a különmű források közötti összhang megtalálása, a forráskritika helyének és formájának módszeres meghatározása, a kérdések és válaszok színre állítása – hogy csak a legfontosabbakat emeljem ki.<sup>14</sup> A Terror Háza 2002 óta látogatható állandó kiállításának elemzése során a politikai mező, az emlékezeti-történeti reprezentáció, a múltképzet, az intézményi pozíció és a hozzáférhetőség összefüggései együttesen hozzák létre azt a kritikai mezőt, amelyben a kérdések és a válaszok elhelyezhetőek.

#### Múzeum vagy kiállítás – a Terror Háza és történeti előadása

A rendszerváltás utáni Magyarország identitásképző szimbolikus politikai tartalmakkal való feltöltése csak a kilencvenes évek végén, kétezres évek elején indult el, mégpedig az *örökség* fogalomhoz kapcsolódóan.<sup>15</sup> A Millenniumi ünnepségsorozat, a koronázási jelvények Országgyűlés épületébe való áthelyezése, a Millenniumi Park és az *Álmok álmodói* című kiállítás látványos állomásait jelentették a francia mintára létrehozott magyarországi örökség-projektnek. A legnagyobb figyelem és vita az Andrássy u. 60. alatti épület múzeummá alakítása, és Terror Háza néven történő megnyitása körül alakult ki. A „Terror Háza Múzeum” az Orbán-kormány kezdeményezésére, finanszírozásával, közalapítványi működési háttérrel (Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány), állami finanszírozás mellett jött létre 2002-ben. Az intézmény állandó kiállítását megnyitó Orbán Viktor személye, illetve a megnyitást megelőző, azt követő politikai, közéleti és tudományos állásfoglalások, viták nagy száma, intenzitása – sok esetben indulatossága – Magyarországon addig ismeretlen nyilvánosságot vont az intézmény köré.<sup>16</sup> A mára némileg csillapodó „hangulat” ellenére a Terror Háza intézményi

<sup>14</sup> A felvetésről részletesebben: FRAZON – K. HORVÁTH 2002. Különösen *A múlt az emlékezet és a történelem metszéspontján* című első fejezet (306-310), amelyet K. Horváth Zsolt készített a tanulmányhoz.

<sup>15</sup> Az örökség fogalom beemelése már 1996-1997-ben megtörtént (1997. évi CXL. tv.), de kiterjesztése csak 1998-tól indult el. Vö. ERDŐSI 2000

<sup>16</sup> A napi- és hetilapokban, folyóiratokban publikált írásokból válogatott gyűjtemény: GALÁNTAI szerk. 2003

státusza továbbra is ellenmondásos: muzeológiai és történettudományos szempontból egyaránt. Az egyetlen (bár összefüggésrendszerében bonyolult) történelmi trauma – a kommunista rendszer erőszakszervezetének működése – színrevitele átítatódott az intézmény nyílt politikai szerepvállalásával, ami az intézmény legitimitását a társadalom széles rétegei számára elbizonytalanította, de tudományos státuszát nagymértékben gyengítette az emlékezeti-történeti reprezentációk módszertanilag problémás megközelítése is. Pedig a Terror Háza az első olyan múzeumi/kiállítási ambíciókkal is rendelkező intézményalapítási kezdeményezés Magyarországon, amely a műltfeldolgozás során egy kollektív traumához nyúlt, amelynek bemutatására és a kollektív emlékezetbe való beépítésére a rendszerváltást megelőzően nem nyílt lehetőség. A kezdeményezés buktatója a politikai szerepvállalásban, a politikailag elkötelezett történelmi magyarázat megfogalmazásában, és a történeti hitelességen alapuló elbeszélés helyett választott moralizáló előadásmódban rejlik, amelyet tovább erősít a túlszenáriozott kiállítási tér létrehozása is. Az elemzés a belső terek (tárgyak, dokumentumok, installáció) felől indul, a reprezentáció irányába lép tovább, hogy részleteiben és tágabb összefüggéseiben is láthatóvá tegye a Terror Háza lehetőségeit és a megvalósítás módszertani kritikáját.

#### *A tárgyak és a reprezentáció – elméleti és módszertani keret*

„A teremről teremre érzékelt tárgyszegénység általában *szenzációsan* kezelt, installációval *ellenpontosított* (...)” – írja Ihász István történész, a koncepció kidolgozásának egyik muzeológus munkatársa, a Terror Háza állandó kiállításáról szóló tanulmányában (Ihász 2002:100, kiemelés tőlem). Az alábbiakban először elméleti szinten, majd empirikus vizsgálattal – a kiállítás installációiból a tágabb társadalmi kontextus felé haladva – azt vizsgálom, hogy, egyrészt, egy történeti múzeumként felfogott intézmény esetében valóban elégséges-e a tárgyszegénységet szenzációsan kezelni, és installációval ellenpontosítani, másrészt a tárgyhasználat, a reprezentáció alapján és a kontextus figyelembevételével az épület és a kiállítás műfaja meghatározható-e, és egyáltalán miért lehet fontos egy ilyen definíciós kísérlet?

A muzeológiában általánosan elfogadott, hogy a múzeumi (gyűjteményi és kiállítási) tárgy a megismerés és ismeretközvetítés legfontosabb múzeumi eszköze. A múzeumi tárgyak gyűjteménybe és kiállításra kerülésük során, eredeti kontextustól elválva, több formációs folyamaton és eljáráson mennek keresztül. A tárgyak eredeti szociokulturális környezete és a múzeumi kontextus értelmező (leíró, feldolgozó, rendszerező, megőrző, bemutató) és értelem hozzáadó eljárásai érinthetik egyrészt a tárgyak jelentéstartományát, másrészt a más tárgyakkal kialakuló (és tudatosan kialakítható) kapcsolatrendszerét is. Ezen eljárások során lesz egy tárgyból

forrás, a történelem dokumentuma, ami a történeti múzeumok esetében elmaradhatatlan összetevő a kiállítások elkészítéséhez.

A múzeumi/gyűjteményi tárgyak mint a múlt jelentést hordozó forrásai és dokumentumai, tartalmi és formai jegyeik alapján interpretatív és esztétikai funkciók betöltésére egyaránt alkalmasak – bár a tárgyakhoz kapcsolódó módszertani szemlélet időben változó mintázatot mutat (WILLIAMS 1985, CLIFFORD 1994b, 1990). Krzysztof Pomian múzeumelmélete szerint a tárgyak tulajdonképpen *semiophorok*, melyeknek lényegi eleme az összetett jelentéstartalom, amely alkalmassá teszi azokat a jelen és a múlt, a múzeumon kívüli és múzeumi világ közötti közvetítő szerepet betöltésére. Tehát a ‘semiophor’ mint múzeumi tárgy, a kiállítás közegében kapcsolatot teremt látható és láthatatlan, konkrétan a megmutatható materialitás és a felidézhető immaterialitás között (POMIAN 1998:49-50, 92, SCHOLZE 2004:20-21). A tárgyakban bennfoglalt információ és jelentés az események, személyek, ideák, cselekvések szimbolikus rendszerré hozza létre, melyek részleteiben vagy egészében a múzeum kiállítási kontextusában előhívhatóak és reprezentálhatóak (KORFF 1995a:19). A történeti múzeumi tárgyra tehát jellemző, hogy: „a reális világból emelkedik ki, objektív tulajdonságok, társadalmi és természettörténeti információk hordozója, ami a múzeumokban kerül nyilvánosságra. A tudás és az érzelmek elsődleges, autentikus forrása, kultúrtörténeti érték és a kulturális nemzeti tulajdon alkotórésze. Ez az alapja a múzeum társadalmi funkciójának. Ennek az ismertetőjegynek a megerősítése a muzeológiai szakmai kutatómunka folyamán történik.” (HERBERT – LEVYKIN Hrsg. 1988:24) Ez a felfogás a múzeum két fontos funkciójára helyezi a hangsúlyt: a gyűjtésre és a gyűjteményekre irányuló kutatásra, illetve a bemutatásra. A tárgyi kultúra *tartóssága*, és a tárgyi kultúra *megmutathatósága* két olyan sajátosság, ami a múzeumi és kiállítási munka legfontosabb feltételeit képezik (KORFF 1995b:18-19).

Míg az elraktározás a múlt megőrzését, addig az interpretáció a múlt felidézését, jelenre vonatkoztatását, az emlékezés aktivizálását szolgálja. A múzeumi reprezentáció során a tárgyak emlékezést elindító és irányító szerepe jelentős, Hannah Arendt szerint ez a folyamat tárgyak nélkül nem is lehetséges (ARENDR 1981:87-88). A tárgyakat egyfajta emlékezési erő tölti fel, és az emlékezés ezeken a tárgyakon keresztül lehetséges (KORFF 1995b:18, KORFF – ROTH 1990:9-37). A megközelítés kapcsolódik Aby Warburg emlékezés teóriájában szereplő „mnemikus energia” (*mnemischen Energie*) fogalomhoz. A tárgyak és az emlékezés összekapcsolása, a tárgyak emlékezést mozgásba lendítő tulajdonsága méginkább hangsúlyozza a tárgyak immateriális tartalmát, és ennek a tartalomnak múzeumi kontextusban való kibonthatóságát (KORFF – ROTH 1990:16).

A tárgyakban rejlő információ, és jelentéstartalom közvetítése, továbbá az emlékezés elindítása múzeumi környezetben autentikus tárgyak bemutatásával lehetséges. Az autentikusság



biztosítja az átjárást az (elképzelt) valóság és a múzeumi tárgyvilág között (KORFF – ROTH 1990:17, SCHOLZE 2004:194-195). Az autentikus tárgy a hagyomány fragmentuma, és mint ilyen, alkalmas tágabb jelentéskörnyezet, kontextus felidézésére, részként az egész bemutatására (KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998:18-34, KORFF – ROTH 1990:17-19). Az autentikus tárgyhöz viszont a tudomány intézményesített keretén belül normatívan kötődik a tudományos kutatás szükségessége – múzeum esetében a kutatáson túl az eredmények múzeumi reprezentációja is. Ezzel válik a tárgy vagy tárgye gyűjtemény mint hiteles forrás vagy forráscsoport, a társadalom széles rétegei számára közvetíthető értékke, (például egy adott történelmi időszakról), a múzeum pedig médiummá, ahol a tudományos feltáró munkának köszönhetően a tárgyakban rejlő jelentéstartalom a széles nyilvánosság számára hozzáférhetővé és elsajátíthatóvá válik.

A múzeumi reprezentáció, a tárgyak színrevitele elsősorban a tárgyak autentikusságára és információtartalmára, illetve a kiállítás mondanivalójára épül – így tagadhatatlan a fiktív elemek léte és szükségessége. Hiszen a történelem múzeumi bemutatása olyan narratív forma, amelyben a tudás és a fikció egyaránt helyet kapnak (KORFF – ROTH 1990:21). Azáltal, hogy a tárgyak kiemelődnek eredeti kontextusukból, múzeumok falai közé, gyűjteményekbe kerülnek, elveszítik eredeti összefüggéseiket, vagy ahogy Kirshenblatt-Gimblett, amerikai múzeumteoretikus fogalmaz, leválnak (*detachment*) ezekről az összefüggésekről, viszont a múzeumban pontosan ezeknek az összefüggéseknek – illetve a kiállítás koncepciójának – a reprezentációs eszközeiként jelennek meg (KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998:19). Az eredeti összefüggésrendszer és a múzeumi reprezentáció közötti kontextus-különbség feloldása teszi indokolttá és szükségessé a fiktív elemek használatát. De a fikció nemcsak az installációk felépítése, hanem a megértés, a befogadás során is megjelenik: a kompozícióba rendezett, kontextualizált reprezentációk csak intellektuális és imaginatív módon válnak hozzáférhetővé a befogadók számára. A tárgyakban rejlő információtartalom és a fiktív elemek együttesen teremtik meg a reprezentáció szövetét, ami az autentikus tárgy szempontjából értelmezés és magyarázat, az intézmény részéről pedig egyfajta nyilvánosan bemutatott állásfoglalás.

A megjelenítés esztétikája, a szövegek és más diszkurzív magyarázatok teszik lehetővé a tárgyak, tárgye gyűjtemények és elrendezések értelmezését, ezen keresztül az egyes kiállítási témák hozzáférhetővé tételét. Gottfried Korff és Martin Roth történelmi múzeumokról szóló áttekintő tanulmányukban úgy fogalmazzák, hogy a tárgyak tisztázandó jelentéstartománya rendszerint túl nagy ahhoz, hogy a színrevitel alkalmával lemondhassunk a narratív kommentárokról (KORFF – ROTH 1990:22). A tudományos kutatás során felszínre kerülő eredmények láthatóvá tétele, lefordítása és a kiállításban megmutatása pusztán a tárgyak elrendezésével nem (vagy csak nagyon körütekintően végiggondolt formában) lehetséges. A felhasználható magyarázati lehetőségek

tárháza rendkívül tág, hiszen a prezentáció nyelve és retorikája történetileg nem állandó, hanem társadalmi, tudományos, kulturális, politikai és rengeteg más befolyásoló tényező hatására – mint például a divat – időben és térben változó. Ami viszont változatlan: a tárgyak információtartalommal rendelkeznek és a múzeum olyan intézmény, ami ennek közvetítésére vállalkozik. Tehát az információ (és szintjei), az interpretáció, a kommunikáció (és szintjei) a múzeum médium szerepéhez tartozó jellegzetességek. És a múzeum mint médium leginkább kiállításain keresztül válik e közvetítő (és tolmácsoló) szerep betöltésére alkalmassá.

A kiállításokon a tárgyak válogatását, tárgye gyüttésekbe rendezését és installálását maga a tárgy, a téma, a kutatás, az intellektuális és tudományos kontextus, illetve a reprezentáció műfajai egyaránt befolyásolja. Kirshenblatt-Gimblett a tárgyak múzeumi reprezentációjával kapcsolatban az interpretáció súlya, és a jelentés helye szempontjából két formát különböztet meg egymástól: az *in situ* és az *in context* bemutatást (KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998:19-23).

Az *in situ* megközelítésben a metonímia és a mimézis a két kulcsfogalom. A metonimikus gondolkodásmód a múzeumi tárgyak fragmentum természetén alapul, miszerint: a rész megmutatása képes az „egész” (a hiányzó egész) előhívására. Ez tulajdonképpen a tárgy felnagyításával, kiegészítésével, határainak kiterjesztésével egyenlő. Az *in situ* megközelítésben a tárgyak metonimikus jellege mimetikus eljárások alkalmazásával hívható elő. Ennek során újraalkotják, reprezentálják a tárgyak eredeti (elsősorban szituációkhoz, lokalitáshoz vagy fizikai környezethez kötődő) kontextusát, azt sugallva, hogy a „valóság” és a múzeumi reprezentáció nagyon közel vannak egymáshoz, esetleg „azonosak”. Az *in situ* bemutatás alkalmazása során a múzeum következetesen arra törekszik, hogy a kutató, a kurátor és az intézmény befolyásoló, jelentéstulajdonító, értelmező és konstruáló szerepét leplezze, a rekonstrukció mögé rejtse. Ehhez lenyűgöző, magával ragadó és realiztikus effektek használata egyaránt legitimnek tekinthető. Az *in situ* megközelítés veszélye és szélsőséges példája – Kirshenblatt-Gimblett szerint –, ha a teátrális látványosságok hangsúlyosabbá válnak, mint a tudományos komolyság, és az installáció apró trükkjei és cselei (*artifice*) elnyomják a tárgyak jelentéssel telítettségét. Ez vezethet egy-egy kiállítási installáció túlinszenálásához – ami nem lehet tudatosan választott rendezői szándék.

Ehhez képest az *in context* megközelítés a tárgyakat és a témákat egy olyan, nyíltan vállalt múzeumi kontextusba helyezi (az installáción belül és azon túl), amely a térbe és mimetikus közegbe állítása helyett az értelmező feliratok, elemző táblázatok/diagrammok, narratív és audovizuális kommentárok, szakmai vezetések, kiadványok, oktatási segédanyagok és kulturális/tudományos programok használatának tulajdonít jelentőséget. A nézők számára az installáció a jelentések elméleti keretét adja, magyarázatokat, a történeti hátteret, az összehasonlítás lehetőségeit, a témával kapcsolatban feltehető kérdések egész sorát, de a

kontextus kiterjed(het) a tárgyjal kapcsolatos szerzeményezési, gyűjtési, konzerválási körülményekre is – tehát azokra a transzformációs folyamatokra, amit az *in situ* elrendezés folyamatosan leplezni és eltakarni kíván. Kirshenblatt-Gimblett hangsúlyozza, hogy a kontextusok száma gyakorlatilag korlátlan, és egy vagy több kontextus választása együtt jár(hat) más kontextusok figyelmen kívül hagyásával, szélsőséges esetben kirekesztésével és elnyomásával. Az *in context* megközelítés jól mutatja a klasszifikáció és az elrendezés hatalmát és erejét, a kurátor és az intézmény konstruáló szerepét, a múzeumi kontextus konstrukció természetét. De ez a veszélyeken túl a lehetőségek színes palettájával is egyenlő.

Az *in situ* és az *in context* bemutatási formák nem zárják ki egymást, összekapcsolódásaikra és változataikra (veszélyeikkel és lehetőségeikkel együtt) gazdag példatárat lehetne összeállítani. Az is látható, hogy a kiállításokon (de az elemzés során is) az értelmezési keret és a látvány alapvetően függ a tárgyak jelentésének összetettségétől, fizikai adottságaitól, a választott témától, de az intézmény jellegétől is. A társadalomtudományok között talán a történelemtudományok rendelkeznek a legnagyobb hagyománnyal a források felkutatása és megfejítése terén, és a történeti múzeumok a modern múzeumok kialakulásának és nyilvánossá válásának kezdeti időszakától az egyik legfontosabb szerepet töltötték be a nemzeti identitás megalapozásában és fenntartásában, a „saját” múlt és történelem kiállításában. Ehhez hozzájárult gyűjteményeik nagysága és értéke, de a tulajdonított jelentőség is legalább ilyen fontos és meghatározó volt tudományos, kulturális, társadalmi és politikai megítélésük tekintetében. A történeti múzeumokban zajlik jelen és múlt talán legizgalmasabb dialógusa. Ehhez viszont arra van szükség, hogy a gyűjtemény, a tárgyak válogatása és a kiállítás ne csak a fragmentumok adott perspektívájának, hanem az aktuális történettudományi ismereteknek és tudásnak is megfeleljenek (KORFF 1995a:20-21). A történelem prezentálása, a történelem a múzeumban nem magától értetődő, hanem előállítási, hagyományozási és muzealizálódási folyamat eredménye, aminek megvannak a saját figyelemszentelési, értelemadási mechanizmusai és ezek történeti változatai. A közelmúlt történeteinek és történelmének múzeumi/kiállítási prezentációja során mindez kiegészül a történettudomány határait módszertanilag is feszegető szubjektív emlékezet és tanúság szempontjainak megkerülhetetlenségével, ami csak tovább fokozza a módszertani szigorúság és körütekintés szükségességét.

#### *A tárgyak és a reprezentáció a Terror Házában*

A múzeumi kiállítások látványelemeinek megváltozására, élményszerűbbé tételére való törekvés nem újdonság a muzeológiában. A változás módja és iránya összefügg a vizuális kultúra, valamint

a kulturális fogyasztási szokások átalakulásával, az élménykultúra mindent átmozgató tulajdonságával. A Terror Háza alkotói nyilvánvalóan érzékelték a vizuális fordítás modern és korszerű formáiban rejlő lehetőségek erejét, és ezt az épület és a kiállítás szcenírozása során egyaránt kihasználták.

A fejezetekben tudatosan kerülöm az intézmény nevének leírásakor a „múzeum” megjelölést. Egyfelől maga az intézmény sem következetes a megnevezés alkalmazásával: kiadványaikon és az épületen is csak a Terror Háza (mint *brand*) szerepel. Másfelől az intézmény múzeumként való meghatározása rengeteg kérdést és problémát rejt magában. Az alábbiakban a Terror Háza tárgykollekciójának és a kiállítás tárgyhasználati attitűdjeinek és látványelemeinek elemzésével megvizsgálom, hogy az Andrássy út 60. valóban megfelel-e a múzeum intézményi megjelölésnek, ezzel összefüggésben: az állandó kiállítás a történeti kiállítás műfaji minimumának. Az épület, a múzeum és a kiállítás műfaji bizonytalanságaira Ihász István – imént már idézett – írásában is találhatunk utalást: A Terror Háza „épülete mára a *közbeszéd múzeumává* vált, jóllehet *klasszikus múzeumi funkciók* – gyűjtés, nyilvántartás, raktározás, konzerválás – nélkül hivatalosan még nehezen sorolható be pontosan az ‘emlékhely-gyűjtemény-kiállítóhely-múzeum’ fokozatok bármelyikébe. Varázsa mégis óriási: egyrészt a fél évszázaddal ezelőtt hozzátapadt múlt, másrészt a ma benne látható *történelmi happening* eredményeként.” (IHÁSZ 2002 :97-98, kiemelés tőlem.) A *közbeszéd múzeuma* retorikai fordulat, és a *történelmi happening* megjelölés valóban illik az intézményre, és az épületben létrehozott kiállításra egyaránt. A történész szerző maga is bizonytalan, hogy egy gyűjtemény nélküli, az eddig ismert intézményi formákat meghaladó, azokon átlépő intézményt miként is határozzon meg a szakma és a közönség számára. De egyelőre megelégszik az intézményben létrehozott tárlat varázsával. Én szeretnék ezen egy lépéssel továbbmenni: a fogalmi és a műfaji képlekenység vajon valóban csak a klasszikus múzeumi funkciók elmaradása miatt áll fent? Hiszen a klasszikus múzeumi funkciók elmaradása egy újonnan alakuló intézmény esetében még nem kell, hogy nehezen megfogható intézményi és műfaji keretet eredményezzen. A ma már nagy hagyománnyal rendelkező múzeumok esetében is volt egy pillanat, amikor az intézmény fizikai és tudományos alapjait lerakták: amikor a tárgyak és a dokumentumok gyűjtését, rendszerezését, feldolgozását és kiállítását elindították. Sőt, a modern múzeumok megalakulása sokszor kötődött egy-egy alkalmi gyűjtemény, magángyűjtemény vagy expedíció során gyűjtött tárgyak sikeres kiállításához, ami aztán elindította az intézményes keretek megteremtését és megerősödését. Tehát ezek alapján a Terror Háza még lehetne újonnan megalakuló, világos intézményi stratégiát megvalósító tudományos intézmény, múzeum, ahol kiállítások rendezésével a kutatások eredményeit közérthető formában teszik hozzáférhetővé a széles nyilvánosság számára. A Terror Háza esetében viszont egyelőre úgy tűnik: a fizikai alaplerakás nem járt együtt

a tudományos intézményesüléssel. És miután a kiállítás látogatóinak száma magyarországi viszonylatban példa nélküliesen magas, ez a hiányosság semmiképpen nem hagyható figyelmen kívül.

Az Andrássy úti épületében a két emeleti szinten és a pincében készültek látványos installációk a nyilas, de főképpen a kommunista rendszer erőszakszervezetének bemutatására. Az installációkban nagyon kevés történeti/etnográfiai szempontból értékelhető tárgy van elhelyezve. A tárgyak az autentikusság és az információval való telítettség szempontjából, továbbá a bemutatott korszakra és a témára vetítve három nagyobb csoportba sorolhatóak: *autentikus* tárgyak, *barkácsolt* tárgyak és másolatok, és végül tárgyak, amelyek a mindennapi élet létező tárgyai, de a téma szempontjából mégsem tekinthetők autentikus tárgynak, helyük, jelentésük, szerepük *tiszttáztalan* a kiállítás kontextusában.

Azok a tárgyak, amelyek az *autentikus tárgyak* csoportjába sorolhatóak – meglepő módon – a legkisebb részét képezik a kiállítás tárgykollekciójának. Vannak közöttük ismert, kiemelkedő jelentőségű személyek tárgyai, mint például Mindszenty bíboros hercegprímás palástja, Péter Gábor ávós tiszt dokumentumai és személyes tárgyai, vagy Hruscsov páncélozott fekete autója. Továbbá olyan tárgyak, amelyek a „kisemberek” történeteinek forrásai és dokumentumai, mint például a *Gulág terem* személyes használati tárgyai, a *Felekezetek terem* falfülkéinek egykori szerzetesrendekhez vagy egyénekhez tartozó vallási vagy hétköznapi használati tárgyai, az *Internálás terem* munkatáborokban készített apró börtöntárgyai és végül az *'56-os terem* forradalmi emlékei. Viszont ezeknél a tárgyaknál annyira kevés a tárgyat körbevevő információ, hogy sok esetben el sem lehet dönteni, hogy az adott történeti esemény, szituáció vagy korszak valóban hiteles tárgyával állunk-e szemben, vagy csak egy olyan tárggyal, ami akár hiteles is lehetne. Ez a bizonytalanság, és az információk „elnyelése” a tárgyak autentikus értékét nagyban csökkenti. Pedig elsősorban (és leginkább) ezek a tárgyak lennének alkalmasak a kiállítás kontextusában a hiteles történet/történetek elmondására, az egyéni sorsok bemutatására. De elhelyezésük az egyes installációkban és a történeti kontextusban a legkevésbé sem tekinthető jól sikerültnek. Hruscsov páncélozott autója az *Át- és kitelepítések* teremben teljesen értelmezhetetlen, csak egy közhellyé, a „nagy fekete autó” szimbólumává zsugorodik. Péter Gábor dokumentumai több más, az adminisztratív szférához ugyan kapcsolódó, de személyhez nem kötött tárggyal keveredve jelennek meg az *'50-es évek teremben*, holott egy emelettel lejjebb külön installáció készült szobájáról. Végül Mindszenty palástja sem abban a teremben található, ahol beiktatásáról majd peréről szóló dokumentumfilm kockái peregnek. De ugyanez a következetlenség jellemzi a hétköznapi embereket, sorsokat és eseteket reprezentáló tárgyakat is. A leválasztott eredeti kontextus alig, vagy egyáltalán nem jelenik meg, s így jelentéktelen, személyes vonásaitól (és ezzel

legfontosabb információtartalmától) megfosztott tárgyakká válnak. Pedig ezek a sűrű és drámai jelentéssel is rendelkező tárgyak lennének a legalkalmasabbak a történetek bemutatására, az egyén és a történelem kapcsolatának ábrázolására. De a kiállításban csak egy dramatizált történet és az erősen inszcenált fiktív terek súlytalan és triviális illusztrációs kellékeivé zsugorodnak.

A *barkácsolt*, díszletszerű tárgyak és a másolatok használata önmagában nem jelentene megoldhatatlan problémát, bár ilyen tárgyak múzeumban, történeti kiállításon való szerepeltetése módszertani problémákat mindenképpen felvet. A Terror Háza kiállításán viszont feltűnően nagy számuk, továbbá a díszletszerű barkácsolt tárgyak, a hitelességig megtévesztő másolatok és az eredeti tárgyak határainak elmosása a legtöbb problémát magában rejtő kiállítási tárgycsoporttá teszi ezeket. Erre talán az egyik legszembetűnőbb példa az épület második emeletén található *Nyilas terem* modern formavilágú, fekete, fényes design-asztala és székei, ami nagy fehér porcelántányérokkal van megterítve. A tányérokon babérokkal övezett „V” betű látható – amivel kapcsolatban Ihász István a kiállítás történész-szakértője is csak találgatásokba bocsátkozik: „Ez rendezői utalás lehet a V-1 és V-2 rakéták csodafegyverváro fanatizmusára, illetve a »győzelem vagy halál« nyilas lózungjára” (IHÁSZ 2002:100). A terem falain körben falra akasztott nyilas és SS egyenruha-másolatok lógnak. Az asztalfőn egyenruhás bábú áll, fehér vászon arcára Szálasi képe van vetítve. Az elrendezés nem könnyíti meg a jelentések nyomába szegődő látogató, de még a muzeológus dolgát sem. A megterített asztal szerepe és jelentése pontosan nem érthető, és erre a szöveges kommentárokból sem találunk utalást. A lakoma mint metafora is csak nagyon áttételesen utalhat a nyilas puccs utáni győzelmi mámorra: az asztalfőn Szálasi, aki bábként ülnököl és uralkodik egyetlen figuraként a termen? A teríték kortárs designt idéző formavilágával karakteresen leválik a korról, amire a jelenet utal – paradox módon mégis ez a legkevésbé zavaró formai elem. Viszont az egyenruhák korhű másolatainak használata már sokkal érthetlenebb, különösen azért, mert replika-státusukra nincs egyértelmű utalás, ráadásul a föléjük helyezett történeti dokumentumok (fotók és szövegek) épp a tárgyak eredetiségét, autentikusságát sugallják. A terem nagyon erősen és látványosan komponált, de a színrevitel nemcsak a tárgyak (másolatok, díszletek, dokumentumok) tárgye gyűttesbe rendezését nem indokolja, hanem a színre vitt történetben való eligazodáshoz sem ad segítséget. Egy fantáziadús, szabadon szárnyaló színházi jelentben vagyunk, egy kortárs színpadon, de nem ismerjük a darabot, nem tudjuk beazonosítani a kellékeket, és rendezői segítséget sem kapunk kérdéseink megválaszolására.

Az épület pincéjében található *'56-os terem*ben korabeli dokumentumfilm részleteket láthatóak a tér közepén elhelyezett, két oldalról körbejárható monitorsoron. A monitorok fölött, a térbe lógatva vannak elhelyezve a forradalom tárgyai: kabát, bicikli, kivágott nemzeti zászló. A térbe állított elrendezés kiegészül még két falra szerelt üvegtrinnel, az apróbb tárgyak számára.

Az egyik vitrinben egy leltári számmal ellátott rozsdás kerékpárvilla is látható a következő felirattal: „biciklivilla repesztalálattal”. Ez – a talán a forradalmi ütközetben – találatot kapott tárgyrészlet (szemtanú, történelmi ereklje) az egyetlen, amin feliratot is olvashatunk. Ez kétséget kizáróan helyezi el az autentikus tárgyak, források, kordokumentumok között, és indokolja vitrinbe helyezését is: a vitrin biztosítja a tárgy sérülésmentes hosszú távú kiállítási bemutatását (hiszen múzeumi műtárgyról és egy állandó kiállításról van szó). Azt ugyan nem tudjuk meg, hogy a találatot kapott kerékpárvilla a 'Terror Háza' gyűjteményébe tartozik-e, vagy esetleg egy közgyűjteményből származó kölcsöntárgy, de az elrendezésben autentikus tárgyszerepe nyilvánvaló. A vitrinnel szemben egy Molotov-koktél rekonstrukció látható, ugyanúgy üveg mögé állítva, mint az iménti biciklivilla. A Molotov-koktél rekonstrukció volta ugyanolyan nyilvánvaló, mint a kerékpárvilla esetében az, hogy autentikus történelmi forrással van dolgunk. De az a rendezési koncepció, amely e tárgyakat ugyanazon prezentációs móddal, vitrinben, üveg mögött mutatja be, újracsak meghökkentő forráskezelési és szcenírozási mentalitásról árulkodik: arra utal, hogy azonos forrásértékű tárgyakról van szó, holott forrásértékről csak a kerékpárvilla esetében lehet szó.

A második emeleten található, egyik legnagyobb tér a *Gulág terem*, amelyben ugyanezzel a zavarba ejtően felületes és tudományosan erősen vitatható bemutatási megoldással találkozhatunk. A terem egész felületét borító – amúgy remek megoldású – térképszőnyegen a munkatáborokat hegyükön támaszkodó, kúp alakú fém vitrinek jelölik. A tágas teremben elhelyezett térkép és a földrajzi pontokat jól láthatóan jelölő egyedi formájú, többfunkciós vitrinek teremtik meg a téma vizuális keretét – remekül kitalált és inszenált formában. A terem koncepciója újracsak a történelmi és muzeológusi munkán csúszik el: a felülről megnézhető, de alulról megvilágított vitrinekben ugyanis – azon túl, hogy csak nagyon nehezen, ellenfényben látszanak a tárgyak – az illusztrációnak számító szögesdrót darab és a táborokat megjárt munkaszolgálatosok eredeti használati tárgyai, relikviái magától értetődően szerepelnek egymás mellett anélkül, hogy erre szöveges utalás történne. Ezzel a rendezői döntéssel a mégoly szépen komponált kiállítótér is elveszíti történelmi kiállítási funkcióját, és újracsak egy látványosan felépített kulisszában találja magát a látogató.

Az előző három terem példái alapján érzékelhető, hogy a múzeumi tárgy, a másolat és az illusztráció megegyező formai keretekben találása a különböző tárgyfajták összemosását, és a látogatók megtévesztését is eredményezheti. A tárgyak és az installációk a nézők és az elemzők számára nehezen válnak értelmezhetővé, folyamatos bizonytalanságot okoznak, és egy-egy tételmondatba, vagy szlogenbe sűrítendő frázison túl az események részleteibe, különbségeibe és mélyebb rétegeibe nem engednek betekintést. A kiállítás rendezői így hiába is próbálják az

alkotást történeti kiállításként meghatározni, csupán egy történelmi előadás kulisszáit építik, elismerésre méltóan látványos formában.

A barkácsolt, díszletszerű tárgyakkal és díszletekkel kapcsolatban több esetben is felmerül az alkalmazás magyarázat-nélkülisége, esetleg trivialitása. Ehhez három példát szeretnénk bemutatni. Az első az *'50-es évek terem* szónoki pulpitusa. A bejárattal szemben, a farostlemezből megépített választási fülkék mögött feltűnik egy perspektivikusan kicsinyített asztal, három egészen kisméretű, aranszínűre festett székkal. A meglehetősen eklektikus teret a falon lógó szocreál festmények, továbbá szakszervezetek és más szocialista országok címerei keretezik. A kiállítás rendezői újracsak teljesen egyedül hagyják a nézőt a díszletekben rejlő jelentés felfejtésével. Már első pillanatban nyilvánvaló, hogy valamiféle ironikus beszédmód kialakításával van dolgunk, de ehhez az alkotók egyetlen forrást sem használtak, csupán díszleteket. A nagy alapterületű inszenált terem meglehetősen szurreális képet fest témájáról: az 1947-es híres, hírhedt „kék cédulás” választásról (amennyiben valóban erre utal az elrendezés). Az esemény időpontja és a terem témája közötti csúsztatáson túl, nézzük a színrevitel vizuális világát! Az irracionális, kaotikus és álomszerű terem egyértelműen a hatáselérésre törekszik, amihez erős effektekkel tölti meg a teret. Bármilyen abszurd, ez a scenírozási technika és térinstalláció a második világháború időszakában a német nacionalisták és az olasz fasiszták propagandakiállításainak ismert formai sajátossága volt (SCHOLZE 2004: 153). Az avantgarde prezentációs forma ugyancsak a hatáskeltésen és a meghökkentésen alapult, célja pedig a politikai üzenetek látványos fordításában volt keresendő. A Terror Háza kiállításában ez a bemutatási mód teljesen reflektálatlanul jelenik meg: a rendezők nem értelmezik, csak átültetik a formai jegyeket, így jelentésében roppant bizonytalanra és problémássá teszik ezt az óriási, mégis tartalmatlan kulisszát.

A második példa a pincében található *Megtorlás terem*ben álló hat bitófamásolat – közvetlenül az *'56-os terem*t követően. Három teremmel korábban, a pincebörtön rekonstrukció utolsó cellájában már látható volt egy bitófa: a Kozma utcai börtön évtizedekig használt kivégzőoszlopa (IHÁSZ 2002:103). A *Megtorlás terem* bitófamásolatain láthatóak és olvashatóak a negyvenes évekből származó halálos ítéletek és kegyelmi kérelmek és elutasítások másolatai is. Mégis csupán a bitófaelem ismétlésével van dolgunk, amely egyrészt gyengíti a nagyon erős eredeti tárgy hatását, másfelől esztétizálja a tárgyat a régi-új egyszerű szabályai szerint. Továbbá az eredeti tárgy másolatainak ismétlése összemosza az '56 utáni megtorlások és a negyvenes évek kivégzéseinek eseményeit, aminek következtében a történeti hitelesség is sérül.

Végül a barkácsolt, díszletszerű tárgyak kiállítási elhelyezésével kapcsolatban a harmadik példa egy fehér kicsinyített papírmásé malac a *Beszolgáltatások terem* zsírkocka labirintusának



bejáratában. Ez a triviális megoldás a beszolgáltatásról szóló történetek drámai tartalmát teljesen komolytalanul kezeli, banálissá és nevetségessé teszi.

A fenti példák alapján is látható, hogy barkácsolt tárgyak és fiktív kompozíciók nemcsak háttérként szerepelnek a kiállításban, hanem nagy részüket jelentésteli tárgyként kezelik a rendezők: szerepkörüket és installálásukat nem választják el a források bemutatásától. Viszont a díszletek és kellékek nem rendelkeznek muzeológiai szempontból értékelhető jelentéstartalommal, nem fragmentumai semmiféle történeti hagyománynak, eseménynek, nem köthetőek valós személyekhez és helyekhez. Ügyes kezű emberek hozták létre őket a kiállítás rendezőinek instrukciói alapján. Ezért nem alkalmasak hiteles történetek múzeumi bemutatására, és nem válhatnak egy történeti kiállítás hiteles szereplőivé. A kellékekkel és díszletekkel előadott darabban ugyanis nem a történelem jelenik meg, hanem néhány elképzelt, fiktív történet: a Terror Háza látványosan díszletezett történeti előadása.

A fikció és a valóság keveredését és összemosódását tovább erősíti a harmadik tárgycsoport is, amit az egyszerűség kedvéért *tisztázatlan* tárgyaknak neveztem. Ezek egy része olyan tárgyakból áll, amelyek akár lehetnének egy történeti múzeum raktárában is (bútorok, könyvek, telefonok és hétköznapi használati tárgyak), de a bemutatás során forrásértékük teljesen jelentéktelenné válik, semmi utalást nem találunk eredetükre, szerepükre, elhelyezésük pedig következetesen díszletszerű. Két egymás utáni terem – a *Mindennapi élet* és a *Magyar ezüst* – jelentős mennyiséget mutat be ezekből a tárgyakból. A *Mindennapi élet* teremben a fogyasztást serkentő reklámokkal és plakátokkal burkolt falon polcokon sorakoznak – a plakátokon is látható – márkatermékek (bambi, pirospaprika, vim, padlópaszta, hipó) és más szemelvénytípusú tárgyak (üveg, termosz, tejes kanna, rádió). A termen belül is, de a következő (*Magyar ezüst*) teremmel összevetve is találhatunk indokolatlan – vélhetően pusztán esztétikai szempontokon alapuló – tárgyismétlést, ráadásul mind a két térben a tárgyak súlytalanabbak a látványnál – ami amúgy a kiállítás egészére érvényes. A *Mindennapi élet* című teremben a plakátmontázs előtt a tárgyak nehezen észrevehetőek. A *Magyar ezüst* terem című teremben pedig csak a tárgyak anyaga (annak szürkése) a hangsúlyos, amit a megvilágítás is nagyban erősít. A tárgye gyűttesben keverednek a (lazán kijelölt) történeti időszak tárgyai a manapság is megvásárolható fogyasztási cikkekkel és eszközökkel. A termék kiállítási történetben betöltött szerepe időben és térben sem világos (az igazságszolgáltatás, propaganda és a szerzetesrendek széttűzése, a vallási felekezeteket ért támadások között találhatóak), a bemutatott tárgyak csak nagyon érintőlegesen informálnak az adott kor (melyik is?) mindennapi kultúrájáról, néhány közhely elismétlésén túl nem tesznek különbséget idő, tér és társadalomszerkezeti változatok között.

A tisztázatlan eredetű és jelentésű tárgyak másik csoportja közelebb áll a díszletként alkalmazott tárgy(re)konstrukciók csoportjához, de feliratozás és kommentár nélkül lehetetlen meghatározni pontos körvonalaikat. Ezek közé tartoznak a több helyen és módon (általában dekoratív elemként alkalmazott) zászlók, az ötvenes évek (talán) szakszervezeti címerei és a különböző államok címerei, amelyekről lehetetlen megállapítani, hogy valóban egykor használt tárgyak, vagy csak a motívumokra utaló hű, esetleg jelzésértékű másolatok. És ez újra elénk állítja a kérdést: múzeumi kiállításban vagy színházi előadáson vagyunk-e?

Végül még két olyan példára szeretnénk utalni, amelyben a tárgyválaszt kiállítási kontextushoz képesti tévedése a látogató számára is teljesen egyértelmű. Az egyik az *Igazságszolgáltatás terem* irattartókkal borított polcrendszere, ahol figyelmes böngészés után jól kivehető, hogy egy könyvtári/irattári selejtezésből idekerülő iratpapucs halmazról van szó, amelyeken még a „Folyóiratok” felirat is jól olvasható. A másik a pincében található pincebörtön-rekonstrukció őrszobája, asztallal, székekkel, fogassal, ruhadarabokkal. Az asztalon egy nagy szürke könyv, a rabok nyilvántartására – gondolhatnánk –, de belelapozva, egy kicsit megsárgult főkönyv oldalai (bevétel/kiadás), majd a *Duna-szálló* vendégnyilvántartójának belecsúszott nyomtatványlapjai kerülnek elő. (2009 nyarán az iratpapucsok és a főkönyv még mindig szerepelt a kiállításon.) Míg az iratpapucsok esetében a selejtezett anyagok kiállítási újrahasznosítása tulajdonképpen vállalható volna, addig a főkönyv olyan mértékű cinizmust tükröz, ami akár a kiállítás egészének komolyan vételét is megakadályozza. Semmi nem indokolja az ilyen erősen és karakteresen más irányba mutató illusztrációs kellék használatát, ráadásul a kiállítás egyik legdrámaibb helyszínén, az egykor valóban börtönként és kínzókamraként használt pincerészen.

A kiállításban látható tárgyak szerepének, eredetének, kontextusának és jelentésének meghatározása egyáltalán nem könnyű feladat. A Terror Háza állandó kiállításában szembetűnő az autentikus tárgyak alacsony száma, a barkácsolt tárgyak, a másolatok, a tisztázatlan, meghatározhatatlan eredetű tárgyak indokolatlan túlkínálata, ezzel párhuzamosan a tárgycsoportok határainak folyamatos elmosása. A kiállítás tárgykollekciójában szereplő tárgyak információtartalmáról így összességében elmondható, hogy rendkívül hiányos és súlytalan. Pedig – ahogy erről az elméleti keretben már szó volt – a tárgyak információtartalma, autentikussága a múzeumi reprezentációk hitelességét szolgálja. Ha a bemutatott tárgyakkal kapcsolatban ilyen nagyszámú tisztázatlanságra, összemosásra, továbbá következtelen alkalmazásra és észrevehető tévedésre találhatunk példát, akkor el kell gondolkodnunk a színre vitt történetek hitelességén is. A tárgyhasználat módszerességének hiánya egyenesen vezet a bemutatott történet hihetőségének megkérdőjelezéséhez. De meg is fordíthatjuk a következtetés és a gondolkodás irányát: mivel a kiállítás rendezői (történész, muzeológus, látványtervező és zeneszerző) kiemelkedő szerepet

szántak a színre állításnak, közelítsük meg mi is onnan az alkotást. Adott egy tér, amiben létrehozunk egy látványos előadást. A korszak bonyolult, ezért a képek sűrítésével és metaforikus szintre emelésével igyekeznek elérni a kívánt hatást. Erős színek, látványos díszletek, kimódolt architektúra készül, amiben viszont nem mindig találják meg a tárgyak helyét és szerepét. De hogy is találhatnák, hiszen a tárgyak egy pillanatig sem számítottak kiindulópontnak. A történet gördülékenysége bedarálja a forrásokat és a történeti hitelességet: ezt a két elmaradhatatlan komponenst a történész és a muzeológus rendezők könnyedén rendelnek alá a látványtervező ötleteinek. Így aztán semmiféle tudományos ellenvetésbe nem ütközik például az *Átöltözés terem* sem, amely nem kevesebbet állít, minthogy a második világháborút követően a kommunista párt a kisnyilasok tömeges átállásával duzzasztotta a taglétszámot. A kiállítás ezt az állítást egy öltözőszekrényekkel keretezett forgó pulpituussal mutatja be, amelyen a két egyenruha szüntelenül áttűnik egymásba. A fénymásolt teremszövegben ez olvasható: „A terem közepén látható két egyenruha a diktatúrák folytonosságát szimbolizálja. A videoklip pedig arra utal, hogy mindenki »átöltözésre« kényszerült.” A megközelítésben fel sem merülnek a hivatkozások, vagy objektív tények, szinte egyetlen mondatban, egy elnagyolt állításban foglalják össze a szerzők a mondanivalót. Mindezt így kommentálja Mink András a Terror Háza megnyitását követő 2002-es cikkében: „1945 utáni tömeges párttagság társadalomtörténeti vizsgálatát még senki nem végezte el. Illetve én egyetlen ilyen irányú kutatásokról tudok, Kende Tamás történész foglalkozik ezzel.” (MINK 2002). A példa is mutatja, hogy a Terror Háza állandó kiállításának koncepciója nem a történettudomány kutatási eredményein, és nem a történeti és emlékezeti reprezentációk elemzésén, hanem néhány általánosan ismert sztereotípiára gazdag inszcenálásán alapul. A teremben alibiként – vagy akár fétisként – használt tárgyak nem zárják magukba, és a díszletek közé szorulva pedig nem is bontják ki bennük rejlő történetet, a díszletek pedig nem pótolhatják ezt a hiányt, bármilyen látványosak is. És ezt a zavarba ejtő helyzetet a leíró jellegű tárgyfeliratok és az értelmező teremszövegek sem oldják fel – hiszen nem is él a kiállítás ezekkel a lehetőségekkel.

Múzeumi kontextusban a látvány egyértelművé tételére, a pontos társadalmi, történeti, kulturális kontextus megadására szolgál a kommentárok alkalmazása. Azon túl, hogy az elrendezés már maga is kommentár, a kiállítás kontextusában ilyen szerepet tölthetnek be a feliratok, a szövegek, a képek, táblázatok és diagrammok, továbbá a szakmai és népszerűsítő kiadványok, vezetések, amelyek az információközvetítés bevett műfajai és lehetőségei. Egy intézmény tágra nyithatja a kommentárok határát, például a kutatáshoz kapcsolódó tudományos munkákkal, a kiállítás teljes tárganyagát és forráskészletét bemutató, elemző katalógussal, vagy időszaki kiállítások és kulturális rendezvények egész sorával. A kommentárok réteges, egymásra

épülő elemekből felépített struktúrája nem más, mint a múzeum értelmező nyilvánossága, amely a befogadói érdeklődésre adott tudományos és népszerűsítő válaszokat egyaránt tartalmazhat. Ez a diszkurzív struktúra teremt lehetőséget a bemutatott témák, a kapcsolódó viták és vélemények dialóguson alapuló feldolgozására (HABERMAS 1993, GERHARDS 1997, PETERS 1994).

A Terror Háza kiállítás rendezői a monumentális és színpadias látványon túl jelentősen lecsökkentették a témákhoz kapcsolódó kommentárok terét. A tárgyfeliratok elvértve jelennek meg, akkor is következetlen és pontatlan formában. A *Gulág terem*ben például, ahol a munkatáborot megjárta emberek személyes tárgyai (is) szerepelnek, a feliratok nem fűzik tovább a történetet, pedig nagyon evidensen adódna, hogy személyes történetekkel és drámákkal szembesítse a terem a látogatót. Semmi másra nem volna szükség, csak leírni a tárgyak és a tulajdonosaik egyéni történeteit. A teremben elhelyezett képernyőkön beszélnek túlélők, de a két forráscsoport – a filmek és a tárgyak – között nincs kapcsolat, ezért a Gulág mint homogén szenvedéstörténet jelenik meg a kiállításban.

A tárgyfeliratok, az idézetek, a terem- és témaszövegek szövetének teljes hiánya nagy űrt hagy a kiállításban. Ezt az űrt enyhíthetné a teremcímek alatt elhelyezett fémtárlók elvihető tematikus szövegei, amelyek viszont messze meghaladják az egy kiállítási térben befogadható szövegek hosszát, és legtöbb esetben semmiféle kapcsolatot nem teremtenek a történelmi események és a színre vett történet epizódjai között – ahogy erre már fentebb utaltam. (A szövegek részletes elemzését most mellőzöm, de azért röviden utalok rá, hogy az egyes témák szöveges kidolgozása messze nem egyforma mélységű, továbbá a megközelítés, az érvelés és a stílus tekintetében is nagyon eltérőek. A kiállítótérben viszont az egyetlen szöveges kommentár, amit a látogatók igény szerint magukkal is vihetnek.)

A kiállító terekben használt idézetek kommentárként való értelmezése rendkívül problematikus. Egyrészt mert már önmagukban is kiemelt részletek (a tárgyakhoz hasonlóan), másrészt újracsak nem az objektív ismeretanyag bemutatását, hanem asszociációk elindítását eredményezi, így a fiktív elemeknek enged újabb teret. A források és dokumentumok – fotók, mozgóképek és hangfelvételek – szintén kommentárként értelmezhetőek a tematikus egységekben.

Ha a rendezők a kiállítási kontextus felépítéséhez nem veszik igénybe a szöveges kommentárok tárházát, akkor a tárgyaknak és a dokumentumoknak egyedül a térbeli elhelyezés és az installálás jelenti azt a kiállítási szituációt, amely kibontja a téma társadalmi, történelmi és kulturális összefüggéseit. Ez viszont módszertani problémák egész sorát eredményezheti – és eredményezi is, ahogy a fenti példákban már bemutattam. A kommentárok elmaradása a kiállítás külső környezetében is folytatódik: ugyanis az állandó kiállításához nem készült katalógus, amiben

megjelenhetnének a kiállítás installációiból (esetleg esztétikai okokból?) kimaradt szöveges részei is, korrekt tárgyleírásokkal, rövidebb magyarázatokkal, vagy hosszabb elemző tanulmányokkal – attól függően, hogy milyen szerkesztési elvet választanak a rendezők és a szerzők. A rendezők szerint a kiállítás magáért beszél, ezért a befogadáshoz szükséges ismeretanyagot nem bontják tovább a terem falainál.

A források és dokumentumok információtartalma jelentős, teljes és részletes kibontásuk a kommentárok mellőzésével szinte lehetetlen. A „források magukért beszélnek” felfogás nem számol azok fragmentum természetével. A Terror Háza állandó kiállítása arra tesz kísérletet, hogy tárgyakat, álló- és mozgóképeket, dokumentumokat és hangzó forrásokat csak az elrendezés és egymásmellé állítás segítségével szolgáltasson meg, szöveges kommentárok, a történetet felfűző objektív ismeretek, illetve a túlélők személyes történeteinek szinte teljes nélkülözésével. Ez a megközelítés felnagyítja a fiktív elemek, történetek és értelmezések megjelenését, és a tárgyilagosság helyett látványosságra, szcenírozásra, dramatizálásra és asszociációkra épül. Ez a megközelítés viszont nem felel meg a múzeumi reprezentáció objektivitásának, ismeret- és tudásközvetítő szerepének. Az objektív olvasat teljes hiánya tévedéseket és hangsúlyeltolódásokat eredményez: témákat és megközelítéseket egyfelől túlhangsúlyoz, felnagyít, míg másokat trivializál vagy súlytalanná tesz. Nem az a probléma, ha egy kiállítás különböző mélységű olvasatokat tesz lehetővé, (hiszen a rétegzett kommentárok pont erre szolgálnak), hanem az, ha a tévedések és félreértések lehetőségét beikódolja a színre vitt történetbe. A Terror Háza állandó kiállításában pontosan erről van szó. A kiállítás a műfaji és módszertani keretek és lehetőségek teljes figyelmen kívül hagyásával készült el, amelyben a formai jegyeknek teljesen alárendelődött a mondanivaló. Vegytiszta formáját láthatjuk tehát a fentebb leírt *in situ* bemutatási mód szélsőséges példájának: amikor a múzeum *teátrum*má változik, a dráma dramatizált történetté, és a tudományos komolyság színházi kellékekkel előadott triviális közhellyé.

A múzeumi kontextus tartalmi hiányosságai és a történeti kontextus összetettségének elnagyolt bemutatása, továbbá a témához kapcsolódó feltáró tudományos megközelítés figyelmen kívül hagyása „lebegővé”, megragadhatatlanná teszi a Terror Házát. Ha csak a kiállítás formai jegyeit tekintjük, akkor a színrevitel színpadias jellege és a tárgyak kellék funkciója a bemutatás kulissza jellegét eredményezi. A látványos formai elemek nagy hatást gyakorolnak a látogatókra, ez tagadhatatlan. Az viszont mindenképp elgondolkodtató, hogy vajon a téma és a szereplők (áldozatok, tettesek) csak látványos formai elemekkel tudták volna-e elérni ezt a hatást? Vajon jól választott-e prezentációs paradigmát a Terror Háza kiállításának rendező csapata? (És ez a kérdés a Kelet-Európán „végigsöprő” Terror-Háza-típusú intézmények és kiállítások mindegyikénél érdekes lehet.) A már több ízben idézett Ihász-tanulmány is elismeri a kiállítás színpadiasságát, de

ezt a tárgy-kép-szöveg klasszikus „gyakorlat meghaladásának kísérlete”-ként jegyzi, a „hagyományos virtinkultúra” felszámolását értve ezen (IHÁSZ 2002:105). Ugyan néhány oldallal korábban a *Szovjet tanácsadók szobája* leírásakor így fogalmaz: „Itt is tetten érhető, hogy nem múzeumi történeti kiállítást látunk, inkább egy szellemi miliőt [...]” (IHÁSZ 2002:101). A végén mégis az eddigi hazai muzeológiai teljesítmény meghaladásáról, s egy történeti kiállításról beszél – miközben mégiscsak elismeri a tárgyszegénységet és a dramatizált, pszichologizáló bemutatást (IHÁSZ 2002:104-105). De a „valódi” kérdés nem az, hogy tartalom *vagy* forma, hanem az, hogy tartalom *és új* forma. Ezért egy tartalmában és forráskészletében problematikus kiállítás hiába vonultatja fel a színházi díszletezés egész arzenálját, semmiképp nem tekinthető muzeológiai szempontból értékelhető teljesítménynek.

Az előadás folytatódik – szobor, emlékmű, politikai színtér

A Terror Háza történelmi és kiállítási reprezentációjának műfaji bizonytalansága és definíciós tisztázatlansága máig sem lezárt történet. A kiállítás formai elemei és prezentációs eljárásai alapján legpontosabban történeti megközelítésű színházi előadásként lehet meghatározni, mégis történeti-politikai kontextusa és szimbólumhasználata az intézményt a köztéri szobor és az emlékmű értelmezési tartományához közelíti.

A kiállítás megnyitását (2002. február 24.) megelőzően már jelentek meg kritikai írások heti- és napilapok hasábjain az épület (elsősorban a homlokzat), az önkényuralmi jelképhasználat és a nyilvános tér összefüggéseiről, politikai és esztétikai szempontok előtérbe helyezésével és a jogi problémák körvonalazásával.<sup>17</sup> A megnyitást követően a történeti koncepció kritikai megközelítése volt a legerősebb a szemlékben és a hosszabb elemzésekben, illetve a válaszokban egyaránt (mint például a nyilas és a kommunista időszak arányai, és az erről kialakult Magyar Narancs vita<sup>18</sup>). A megnyitót megelőző publicisztikai írások és interjúk pedig leginkább a létesítmény szerepével, fontosságával, és ezen keresztül annak történelemfelfogásával foglalkoztak

<sup>17</sup> SZÖNYEI Tamás Árnýékvilág. Magyar Narancs, 2002. január 24., E. N.: Feljelentették a Terror Házát. Népszabadság, 2002. február 7. (Csak zárójelben teszem hozzá, hogy a sajtóanyagokat összegyűjtő és közlétevő Galántai kötetben egyik szöveg sem szerepel.) A Terror Háza kiállítása napi- és hetilapokban megjelent kritikáit csak jegyzetben sorolom fel a pontos adatokkal.

<sup>18</sup> MINK András: Alibi terror – egy bemutatkozásra. Népszabadság, 2002. február 20., KARSAI László: Az igazság bonyolultabb. Népszabadság, 2002. március 6., TARTSAY Vilmos: Két éjszaka, nappal nélkül. Népszabadság, 2002. március 6., UNGVÁRY Krisztián: A káosz háza. Magyar Narancs, március 7., SERES László: Andrassy út 60. Élet és Irodalom, 2002. február 8., (Ungváry írása nyomán többen is hozzászóltak a kialakult vitához: SCHMIDT Mária: Rendet a káoszban! Magyar Narancs, 2002. március 21., TAMÁS Gáspár Miklós, Magyar Narancs, 2002. március 28., WIZNER Balázs: A kollektív elhárítás háza. Magyar Narancs, 2002. április. 4., UNGVÁRY Krisztián: Válasz Schmidt Máriának és Tamás Gáspár Miklósnak. Magyar Narancs, 2002. április. 11., TAMÁS Gáspár Miklós, Magyar Narancs, 2002. április. 18.)

(különösen a Magyar Nemzet hasábjain<sup>19</sup>). De melyek lehetnek azon tanulságok, amelyek mégis túlmutatnak a politikai felek szakértábor-szereposztásán?

A kritikákból, interjúkból és publicisztikákból, illetve a mindennapi használatból egyértelműen kirajzolódik, hogy a Terror Háza (a múzeumi szférában addig ismeretlen módon) fonódott össze a politika világával – ahol a „politika világa” nem pusztán mint pártpolitikai stratégia, hanem mint a döntéshozó politika és a közéleti nyilvánosság metszéspontjában létrejövő értelemvilág jelenik meg. Ebben a kontextusban a kiállítás (és az intézmény) a „politikai” mondanivaló megformálásának sajátos médiuma. A Terror Háza – annak ellenére, hogy belső tereiben elsősorban installációkkal formálja meg mondanivalóját – általános kontextusát tekintve így leginkább az emlékmű jelentésstruktúrájához és történelmi és hétköznapi funkcióihoz közelít. A látványterv asszociatív tere (F. Kovács Attila munkája), és az épület megformálása a látogatók számára is egyértelműen hordozza ezt az emlékmű-jelleget, annak is halotti emlékhely funkciójában: a bejárathoz és az utcai épületepárhányhoz elhelyezett mécsesek, virágok azt mutatják, hogy a látogatók ezt a funkciót az épület mindennapi működésébe is beépítették. Az alkotók az intézményt ugyan összetettebb funkcióval próbálták felruházni, de ahogy a fenti elemzésből is látható, a tartalomközvetítés és a megfogalmazás nem felel meg a történelmi kiállítás követelményeinek. Az emlékmű szerep viszont mégiscsak legitimálta az intézményt a nyilvánosan hozzáférhető emlékezeti-történeti reprezentációk rendszerében. A megnyitásakor kormányon levő Fidesz–MPP múltat felhasználó retorikájával való azonosulás teljesen egyértelművé tette az intézmény (az épület és a kiállítás) emlékmű jellegét, és karakteresen távolította azt a történeti múzeumként való működéstől. Hiszen míg egy múzeum elsődleges célja az elemzés és az értelmezés, addig az emlékmű mint nyilvános köztéren hozzáférhető vizuális jel, tartalmában leginkább emocionálisan hozzáférhető. Felállításuk, létrehozásuk rituális és demonstratív (POTÓ 1989:11-19). „Az emlékművek mint hordozó szimbólumok – írja Szücs György – egyfelől a szabályozott emlékezet támaszai lehetnek, az emlékeztetés [...] célzott alkotásai [...]. Másfelől az emlékmű pusztá léte a hatalom toleranciájának függvénye, egyszersmind magabiztosságának mércéje, hiszen éppen a szobroknál zajló ceremóniák nyilvánossága mutatja, hogy mennyire tiltja, vagy viseli el a társadalmi kezdeményezések eredményeképpen létrejövő alkotások által hordozott alternatív – nemzeti, politikai – értékrend megnyilvánulását” (SZÜCS 2000:689). A Terror Háza emlékműként való meghatározása érthetővé teszi az emlékeztetés teleológiáját, melynek látványos és nyilvános tetőpontja a 2002. február 24-i megnyitó volt. A Terror Háza egy új retorika megjelenésével egyenlő a politikai színtéren. A

---

<sup>19</sup> HEINRICH-TAMÁSKA Péter: Néma tüntetés. Magyar Nemzet, 2002. február 23., BAYER Zsolt: Hát kicsodák ezek az alakok? Az évtizedeken át meggyalázott és semmibe vett emberi méltóságról. Magyar Nemzet, február 21., SZERETŐ Szabolcs: Katarzist szeretnénk kiváltani. (Beszélgetés Schmidt Máriával). Magyar Nemzet, 2002. február 23.

Terror Háza épülete, kiállítása és kommunikációs stratégiája a „*transzcendált antikommunista világkép*” új elemként tűnik föl a ‘politikai nemzet’ önmeghatározásában, ugyanakkor hatékonyan konzerválja is ennek a sajátos ‘mi’-tudatnak az alapelemeit; az ‘áldozatokat’ ért ‘sérelmekre’ építik ugyanis a ‘túlélők’ identitásalapjukat (*Identitätsstiftungen der Überlebenden*). Ennek tárgyiasult emlékalakzata, mementója az Andrássy út 60. alatt emelt Terror Háza emlékmű.”<sup>20</sup> A ház és a hely szakrálissá változott, a szüntelen emlékezés helyévé, és ikonszerű megjelenése, erős formai jegyei jól láthatóan választják le az Andrássy út lakóházairól, és avatják az „emlékezésvallás” nagyon is evilági helyévé.

### Szereptévesztés

A napi- és hetilapokban megjelent szövegek kapcsán, már utaltam a Galántai Csaba szerkesztésében megjelent kötetre, ami a Terror Háza keletkezéstörténetét és nyilvános vitába helyezését dokumentálja, a bevezető szerint politikai állásfoglalás nélkül (GALÁNTAI szerk. 2003). A kötet mégis nagyon sajátos képet fest az intézményről, de a legdöbbenetesebb rész mégiscsak (véltetően) a szerkesztő által írt befejező *Tárlatvezetés* című rész. A látogatókról szóló alfejezet egy „frappáns” mottóval („A múzeumlátogató is ember, mégha csoportos is.”) és egy meglehetősen vitatható bekezdéssel indul: „Hozzáállásunk szerint háromféle látogató létezik. No, meg még egy. Vannak azok, akik számára a nemzeti emlékhely a múzeum, aztán vannak azok, akik szeretnék, ha megszűnne, de még mielőtt megszűnne, azért ők is megnézik, hogy mi az, amit szeretnék (sic!), hogyha megszűnne, s vannak a csupán érdeklődők. S van olyan, aki meg sem nézni, mert úgy is tudja, mi van ott. De csoportosíthatjuk őket tekintetük szerint is. Vannak a homályos nézésűek. Ők általában nem tudják, hogy hol vannak. Ők azok, akik úgy maradtak. Vannak a rezzenéstelen tekintetűek. No, önük sosem lehet tudni. És vannak a nyílt tekintetűek. Ők érdeklődve nézik a tárlatot. Meg imént említett embertársaikat.” (GALÁNTAI szerk. 2003:275). Természetesen a szerkesztőt nem kívánom azonosítani a Terror Háza stratégiájával, de ebben az egyetlen mondatban ugyanazt a szereptévesztést lehet érzékelni, mint a kiállítási térben az áldozatok és a bűnösök közötti „rendcsinálás” esetében. Az elemzés helyett az ítékezés stratégiájára épülő intézményi magatartás csak tovább mélyíti az amúgy is tisztázatlan és bizonytalan alapokra épített intézményi koncepciót. A választott téma tágabb kontextusból való kiragadása, a történeti hűség problematikussága, az emlékezeti-történeti reprezentáció státuszának és formáinak vitathatósága, továbbá a bemutatott tárgyak forrásértékének gyengesége együttesen járul hozzá a mégoly

<sup>20</sup> FRAZON – K. HORVÁTH 2002:346 (a szerzőpárosként jegyzett tanulmány hivatkozott részét K. Horváth Zsolt írta, ezért szerepeltetem külső idézetként).



látványosra szabott kiállítás alapvető problémáihoz. A naturalisztikus rekonstrukciók, a színházszerű előadás, az asszociáción alapuló tér- és látványszervezés, a néhány jelbe sűríthető erős állítások már önmagukban is rengeteg módszertani kérdést vetnek fel, és ezt a beszédmodot tovább fűzi a normatív állításokból, egyvágányú magyarázatokból és ítéletekből illesztett előadásmód.

A látvány- és élménycentrikus, a színházi előadás elemeit is gazdagon használó kiállítási megközelítés a Terror Háza esetében önmagában nem lenne probléma. De azáltal, hogy a magyarországi múzeumi és kiállítási struktúra a Terror Házában látható 20. századi történelmet lényegében kikerülte a reprezentációk „gyártása” során, ez az állandó kiállítás válik szinte az egyetlen igazodási ponttá a korszak magyar történelmét bemutató tárlatok között. Ez a kép a Terror Háza megnyitását követő években ugyan némileg finomodott (ahogy arra a későbbiekben még kitérek), de azt az objektív, feltáró és elemző történelmi munkát, amelyet a korszakra vonatkozó történettudomány már megfogalmazott, ez az egyetlen, elfogultságon, módszertani buktatókon és szereptévesztésen alapuló intézmény valósítja meg leghatározottabban a múzeumi intézményrendszerben.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Vö.: „mindazokat a feladatokat, amelyeket a magyar múzeumi rendszer egésze nem végzett el, nem csekély mértékben az Andrássy úti épület látja el.” GYÖRGY 2008a

#### 4. Panteon – az emléksarnok mint paradigma (Szoborpark Múzeum, Mementó Park)

Panteon – istenek és hősök emléksarnoka

A panteon (*pantheon*) mint építészeti és képzőművészeti struktúra az antik hagyományokban gyökerezik: eredetileg a tizenkét olimposzi isten szobrának méltó elhelyezésére épített fedett, oszlopos csarnokot jelölte, majd uralkodók, hadvezérek, hőstetteket végrehajtó, nagy gondolatokat megfogalmazó emberek szobrainak és hamvainak elhelyezését szolgálta. Kultuszhelyként, síremlékként és emlékhelyként is működött. A panteonban tartott ünnepek és megemlékezések egybekapcsolták a tisztelet, az emlékezés, a mítosz/vallás és a rítus fogalmait és gyakorlatát. A hatalom és az ideológia szimbolikus tartalmait a panteon építészeti és képzőművészeti eszközökkel vitte színre, a megvalósult alkotás pedig nyilvánvaló és jól látható formában jelenítette meg az istenek, a hősök, a hadvezérek vagy a kiemelkedő államférfiak, illetve a panteonba betérők közötti hierarchikus különbséget. Ehhez a monumentalitás és a részletek művészi kidolgozottsága egyaránt segítséget adott.

Paradox módon a ma legismertebb épület, a Római Pantheon, már eltér a szó és a forma eredeti jelentésétől (istenek temploma), „csupán” egy hely, ahol a város ismert, hősként tisztelt, már meghalt férfiainak állítanak emléket, és rendeznek ünnepségeket: a 18. századtól kezdte a panteon már ezzel a jelentéssel és funkcióval vált ismertté, az elnevezés pedig leginkább a speciális építészeti struktúrát jelölte (CRASKE – WRIGLEY 2004:1-3). A 18-19. századtól a nagyság előtti tisztelet megfogalmazása vált elsődlegessé a panteonok építése és berendezése során, amelyek így az „emlékezés színházává” és a világ megértésének új formájává váltak. A panteisztikus karakter a keresztény világ része lett, a különböző formák és műfajok pedig – többek között a „Grand Tour” hatására – vándorolni kezdtek, hatottak egymásra, militáns és politikai karaktert is nyertek. A panteonok szobrokkal és portrékkal teltek meg. Ami bekerült a panteonba azt hódolat övezte, példává vált és fennmaradt az utókornak.

A 18. századtól egyre erősödő európai nemzeti identitások teremtették meg az új formát: a nemzeti hősök panteonját. A londoni Szent Pál Katedrális és a Westminster Apátság, az angol mintára létrehozott francia Emlékművek Múzeuma már modern formában kapcsolták egybe a kollektív emlékezetet az építészeti és művészi struktúrákkal (YARRINGTON 2004, POULOT 2004), a németek pedig felépítették a germán mitológián alapuló lenyűgöző Walhalla templomot (CRASKE – WRIGLEY 2004:6). E helyek adtak helyet a nemzeti ősök és hősök szobrainak, képeinek, hamvainak és emléktábláinak egyaránt. A nemzeti panteon az emlékállítás és a nemzeti történelem új politikai projektje lett, amely ugyan antik hagyományokon alapult, mégis nemzeti karakterén keresztül

elsősorban a patriotizmus kifejezését szolgálta, építészeti, szobrászati és festészeti eszközök alkalmazásával. A gigantikus nemzeti panteonok a politikai filozófia kifejeződésének új médiumává, a nemzeti identitás szimbólumaivá váltak. A panteon és az abban elhelyezett, összegyűjtött kollekció politikai karaktere egyszerre fejezte ki a nemzetet és az államot (YARRINGTON 2004:108-109), és közérthető formában rendezte el ezen entitások legfőbb szereplőit és szimbólumait. Az eklektikus múzeum, a kriptá és a templom műfaji sajátosságait ötvöző panteonokban (POULOT 2004:141) újra felvirágzott a hősök kultusza, ezzel összefüggésben a „hősök gyártása” is („*the fabrication of heroes*” – POULOT 2004:142), és a panteonok az egyszer szélesedő társadalmi nyilvánosság zárandokhelyeivé váltak. (A megközelítéstől némileg messzebb visz, mégis fontos megjegyezni, hogy a Marie Tussand [1761-1850] nevéhez kötődő viasz-múzeum gondolata és megvalósulása ugyanebben a társadalmi és politikai mezőben alakult ki a 18-19. század fordulóján. Madame Tussand a nyilvánosan látogatható, történelmi figurák élethű másait felvonultató attrakciójára, annak helyére ugyan soha nem használta a panteon fogalmát – *Grand European Cabinet of Figures; Collection of Distinguished Characters* – mégis egyértelműen a nemzeti panteon modern, a korszak fogyasztói igényeit kiszolgáló alternatívájáról volt szó [KORNMEIER 2004, YARRINGTON 2004]. A kiállítóterbe állított, kosztümbe öltöztetett modern viasz-szobrok gyorsan népszerűvé váltak, mára pedig a nemzeti karakter mellett a posztmodern celebkultúra ikonjai is helyet kaptak a benne. Londonban a nemzeti panteonépítés tehát több irányt és műfajt valósított meg egyszerre, amelyben a Szent Pál Katedrális, a Wetminster Apátság, a ma is önálló gyűjteményként működő Nemzeti Portré Galéria és a Madame Tussand viasz-múzeum mint helyek, együtt fejezték ki a 18-19. századra megerősödő és intézményesült nemzeti/hősi identitást.)

A panteonok szimbolikus szerepe a totalitárius társadalmakban új ideológiával töltődtek fel. A kommunista rendszerekben Sztálin és Lenin képe politikai ikonná vált, amely „problémamentesen” illeszkedett a „helyi” hagyományokhoz (TAYLOR 2004). Az építészeti megoldások és a műalkotások újra a monumentalitást hangsúlyozták, a panteon-stílus pedig a kollektív emlékezetmunka újrafogalmazott formájában jelent meg, a kultuszt nemzetek fölöttivé emelte.<sup>22</sup>

A panteon mint prezentációs paradigma gyökereit és modern formáit tekintve is több szálon kapcsolódik a múzeumhoz mint egy gyűjteményi reprezentációs helyhez és formához. A monumentalitás antik építészeti elemek használta, a térszervezés sajátos teret teremt az istenek és a hősök megmintázott változatai számára. A panteonban bemutatott szereplők és a társadalom közötti kommunikáció a hierarchián és a tiszteleten alapul, a hatalmi mechanizmusok és

<sup>22</sup> Apor Péter Munkásmozgalmi Panteonról szóló elemzésében a kommunizmus multidéző technikáinak és az emlékhely közötti ellentmondásos viszonyra hívja fel a figyelmet: APOR 2002

társadalmi konszenzusok működésének függvényében. A panteon mint prezentációs paradigma a múltat hősök (istenek és emberek) és nagy tettek, kiemelkedő cselekedetek láncolataként mutatja be, a múlt és jelen kapcsolatát a törések és kihagyások ellenére kontinuosnak tételezve. Annak ellenére, hogy a kronológia nem szerves része a prezentációnak, az idő, a múlt és a kontinuitás lényeges összetevők. Az inszcenálás az építészeti struktúra csarnokaiban a hősök elhelyezésén alapul. A szobrok, síremlékek és festmények a megidézés, az emlékezés és az emlékeztetés mechanizmusait tükrözi, az ábrázolás antik hagyományainak megvalósításával – mindehhez a panteon kínálja fel az értelmezési keretet.

A budapesti nagytérenyi fennsíkon az 1989-es rendszerváltást követően a kommunista rendszer köztéri szobraiból komponált Szoborpark Múzeum és Mementó Park sokat átvett a panteon-építészet és prezentációs paradigma hagyományaiból, de a megvalósítás és a színrevitel nem elsősorban hierarchián és a tiszteleten, hanem a politikai hatalom ironikus ideológiakritikáján alapul. A szabadtéri kompozíció, a gyűjteményi tárgyak és a köztér elválaszthatatlan kapcsolata, továbbá az építészeti struktúra elsődlegessége a Szoborparkot látványában karakteresen választja le a múzeumokban és kiállítóhelyeken létrehozott alkotásoktól, mégis mint gyűjteményképzés és színreviteli eljárás elválaszthatatlan a múzeumi/kiállítási munkától. A legfontosabb kérdés, hogy az intézmény miként alkalmazza a paradigma lehetőségeit, milyen regiszterekben ad hangot a kritikának, és e választott prezentációs eljárás miként biztosítja a gyűjtemény hozzáférhetőségét, illetve a választott téma bemutatását? A Szoborpark Múzeum és a Mementó Park elemzése során elsősorban ebből a perspektívából érdekes a panteon mint antik hagyományokkal is bíró prezentációs tér és értelmezési keret.

## Könyvégetés helyett

Az 1989-es magyarországi rendszerváltozás követően a kommunista korszak köztéri szobrai újra a figyelem középpontjába kerültek, de a nézőpont alapvetően megváltozott. A rendszerváltás előtti bő negyven év hierarchizálta a városok köztereit, amelynek bizonyos pontjait egybekapcsolta a hatalommal, annak ideológiájával, szimbólumaival és rítusaival. Ezek a szimbolikus tartalmak sok esetben sűrűsödtek a köztéri szobrokban és emlékművekben, ezért a politikai struktúra átrendeződése együtt járt ezen köztéri szobrok és emlékművek mozdításával. A kérdés, hogy ez milyen stratégia szerint valósult meg?

A rendszerváltó szocialista országokban eltérően következett be politikai fordulat. Magyarország a békés átmenet országának számított, így a köztereken elhelyezett, évtizedek óta

ott álló szobrok forradalmi ledöntése és elpusztítása nem volt szerves és meghatározó momentuma a váltásnak, bár a gyülekezés és a másként ünneplés nálunk is erősen kötődött a terekhez, szobrokhoz és emlékművekhez (vö.: KOVÁCS 2001). Az országban több kezdeményezés is elindult a köztéri szobrok „megmentésére”, gyűjteménybeszervezésére (HOFER 1992, KOVÁCS 2001, BOROS 2002, K. HORVÁTH 2005). A csepeli Lenin-skanzen és a recski emlékmű-internáló végül nem valósult meg, viszont (egy 1991-es közgyűlési döntést követően) elkezdődött a Budapest közterein álló kommunista időszakban készült szobrok és emlékművek eltávolítása, majd gyűjteménybe és kiállításba szervezése. Két év múlva pedig megnyílt a főváros területéről eltávolított politikai emlékművek szabadtéri múzeuma: a Szoborpark.

A Szoborpark létesítésének gondolata összefügg azzal a gondolkodásmóddal, amely szerint a köztéri alkotások – a rendszerváltozást követően is – olyan forrásértékű dokumentumok, amelyek megőrzésre és bemutatásra érdemesek. A közgyűlés elrendelte a szobrok szakszerű lebontását és áthelyezését, majd a gyűjtemény nyilvános bemutatásra a főváros pályázatot írt ki. Az európai posztoszocialista államok között egyedülálló módon valósult meg a nyilvános szobordöntés *helyett* a szabályozott és intézményesített forma, amely illeszkedett a fegyver- és forradalommentes magyarországi rendszerváltás forгатókönyvéhez. A szobrok eltávolítása együtt zajlott az utcablák lecserélésével, a vöröscsillagok, lobogók és címerek átrajzolásával (KOVÁCS 2001:76). Áthúzás, felülírás és áthelyezés – ezek jellemezték 1989-1990-ben a politikai és hatalmi szimbólumok átrendeződését Magyarországon. Az „intézményesült szobordöntés” körüli diskurzus visszafogott volt: „önkormányzatok, alkotói közösségek, tudósok és politikusok foglalkoztak azzal, mi legyen a sorsuk a letűnt kor monumentumainak” (KOVÁCS 2001:77).

Az 1992-ben kiírt pályázatot a Vadász és Társa Építőművészt Stúdió nyerte ifj. Eleőd Ákos munkájával (ELEÖD 1993). A tervet és koncepciót kidolgozó építész nem dísz- vagy szégyenparkok valósított meg, hanem egy metaforikus nyelvi elemeken alapuló építészeti térsort, amelynek mottóját Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című verse adta. A tervező összefűzve és tematikus rendbe szervezte a különálló köztéri alkotásokat. A Szoborpark – annak ellenére, hogy máig befejezetlen – 1993. június 27-én, a szovjet csapatok kivonulásának második évfordulóján megnyílt. A műsort Bacsó Péter rendezte, az avatószalagot a *Tanú* című filmben szereplő legendás Bástyá elvtárs vágta át, a közönség pedig birtokba vehette a kommunizmus köztéri szobraiból épített panteont. A teátrálisra és némileg közhelyesre szabott ünnepségen túl a – kelet-európai kontextusban is egyedülálló ötleten alapuló – gyűjtemény vitathatatlan erénye, hogy a kommunista kultúrpolitika időszakának politikai tartalmú köztéri alkotásait a város teréből határozattal kiemelte, de nem rombolta le, nem semmisítette meg, hanem új, értelmező kiállítási kontextusba helyezte át, és hozzáférhetővé tette a korszak iránt érdeklődő látogatók számára. E

tekintetben a Szoborpark Múzeum az első gyűjteményi és kiállítási vállalkozás, amely az 1989-es rendszerváltozás előtti korszak forrásait értelmező formában mutatta be a közönség számára, néhány évvel a rendszerváltozást követően.

#### Tematikus skanzen és új szocializmus-narratíva

A Szoborpark megvalósításának helyszíne és az összegyűjtött és bemutatott kollekció sem tartalmilag sem történetileg nem kapcsolódik egymáshoz – mint például a Terror Háza épülete és kiállítása esetében. A XXII. kerületben található szabad zöld terület elsősorban a bemutatott gyűjtemény méreteihez és a turizmus működési mechanizmusaihoz igazodott: ekkor ugyanis a főváros még számított a magyarországi EXPO-ra érkező turistákra, akik a parkot az M1-es útról közvetlenül meg tudták volna közelíteni (vö. Kovács 2001:78). Az EXPO elmaradt, a Szoborpark viszont épülni kezdett, de a megvalósulás még ma is tart.

A megőrzött és bemutatott gyűjtemény zárt egységet képez: a Szoborparkban összesen negyvenegy Budapest köztereiről származó emlékmű látható – elsősorban szobor, és hat feliratos emléktábla –, amelyek Eleőd Ákos tervei alapján, tematikus rendben (csoportosításban) jelennek meg. A gyűjtemény értelemszerűen nem teljes. A Szoborparkban bemutatott kollekció nyilván összetettebb képet mutathatott volna, ha a gyűjtés országos körben zajlik, de az országos jelentőségű, központi emlékművek, a korszak legfontosabb köztéri alkotásai így is láthatóak a szabadtéri tárlaton. Az művek alkotói a korszak ismert és elismert szobrászai voltak (Mikus István, Kisfaludi Strobl Zsigmond, Kerényi Jenő, Olcsai Kiss Zoltán, Pátzay Pál, Kiss István, Varga Imre, Kiss Nagy András, Makrisz Agamemnon, Kalló Viktor, és még sokan mások), akik a politikai hatalom megrendelésére készítették el munkáikat – a környező országokhoz hasonlóan. A bekeretezett, de szabadtéri kiállításban a szobrok egyedi műtárgy-kontextusa és eredeti helye és funkciója szinte egyáltalán nem jelenik meg (ezt pótolja némileg Boros Géza kiállításkatalógusként is forgatható könyve: BOROS 2002), viszont a kompozíció és a szobrok tartalmi és értelmező fejezetekre bontása sajátos értelmező narratívába szerkeszti az alkotásokat.

Az építészeti elemek és a térszerkezet – a tervezői koncepció szerint – összekapcsolódik a kommunizmus metaforarendszerével és nyelvi fordulataival. Az antik hagyományokra visszatekintő szocreál építészet jellegzetes formai elemeiből (timpanon, oszlopok, falfülkék) építkező térszervezés jelentésteli közegbe állítja a monumentális köztéri szobrokat, és az építészeti elemek felnagyításával és kiemelésével valósítja meg az alkotásokból áradó ideológia kritikáját. A kompozíció egy épület nélküli főfallal, az ún. kulisszafallal indul, amelyen egy zárt, nem nyitható

vasajtó (a főbejárat) található, de bemenni csak egy oldalsó kiskapun lehet. Ez a bejárat egység vezet tovább a három önmagába záródó, végtelen tematikus sétányhoz: *Felszabadulási emlékművek végtelen sétánya*; *Munkásmozgalmi személyek végtelen sétánya*; *Munkásmozgalmi fogalmak és események végtelen sétánya* címeken. Középen egy virágokból ültetett vöröscsillag, az út végén pedig egy teljesen tagolatlan, szikár és dísztelen végfal, amely „egyetlen radikális építészeti gesztussal vet véget a történelmi sétának: a nyílegyenes út a végtelennek hitt sétányaival zsákutcának bizonyult – vissza kell fordulni” (BOROS 2002:52). Az koncepció nyelvi fordításában érzékelhető az ironikus jelentéssűrítés („a szavak és a dolgok diszkrepanciája”), amellyel a szerző a korszak hatalmi beszédmódjából áradó feszültséget igyekszik oldani. A Szoborpark a szocializmushoz ma társított utólagos és kritikus kulturális reprezentációk egyik első állomása, a szembenézés és az értelmezés lehetőségeinek felvetésével. (A sor pedig folytatható a Munkásmozgalmi Panteonnal és Kádár János sírjával – az ehhez tartozó halványuló kommunikatív emlékezetpolitikával – a 301-es parcellán felállított Jovánovics György emlék/művel, és végül egy teljesen más, erős, de vitatható emlékezetpolitikát megvalósító intézménnyel, a fentebb idézett Terror Házával [vö.: K. HORVÁTH 2005].) A kérdés az, hogy a Szoborpark beszédmódja, fogalomhasználata és értelmező narratívája valóban képes-e tartalmas, dialóguson alapuló kritika megfogalmazására? Vagy csupán egy tartalmilag is szerkesztett építészeti megoldás: a munkásmozgalom és a kommunizmus közötti szobraiból felépített sajátos panteon?

A gyűjtemény rezervátum jellege (ELEŐD 1993:60), az eredeti helyükről kimozdított, majd egy közös térben felállított monumentális alkotások összeeresztése már önmagában ironikusan hat. Annak ellenére, hogy a Szoborpark azért mégiscsak több egy vicces helynél, a formai elemek és a tartalmi utalások nem minden esetben érik el a kívánt kritikus és értelmező szerepüket. Vélhetően ez az egyes alkotások egyedi hozzáférhetőségének hiányában rejlik. Az erős szimbólumokból, sokat idézett verbális fordulatokból építkező építészeti és térszervezési koncepció, a „csarnok” – paradox módon – felülkerekedik a hatalmas szobrokon, és némileg legyűri azokat. Nem vicces, de mindenképpen alárendelt szerepbe kerülnek a műalkotások, amelyek pedig nemcsak művészeti, hanem rengeteg személyes tapasztalatot is sűrítenek a városban élők hétköznapi kultúrájából. (Elég csak az Osztapenko szobor fogalommá válására gondolnunk, amely a szobor eltávolítását követően is megmaradt a köznyelvben.) A prezentációból elsősorban nem a kronológia hiányzik, hanem az elrendezés szimbolikus tartalma alól kikandikáló, a művekre vonatkozó egyedi értelmezési tartomány. A metaforikus szóképeken alapuló narratív történet nem képes bemutatni a látogatóknak a rendszerváltás előtti negyven év közötti szoborművészetét, a szobrok és a terek ünnepi és hétköznapi kontextusát, a hatalom működését, és az ellenállás felszínre kerülését. Pusztán az építészeti kerettörténet látható, amely

erős szimbólumokba sűríti, ezzel lényegesen leegyszerűsíti azt az összetett jelentéstartományt, amit a kollekció magában rejt. A kontextuscsere nem hozzátesz, hanem elvesz ebből a jelentéstartományból. Az egy témára felfűzött Szoborpark Múzeum így nem a szocializmus emlékezetével, pusztán a korszak egyfajta sajátos, kritikus és ironikus olvasatával szembesíti a látogatót – akárcsak egy korszakról szóló film.

A tervező az irónia használatában körültekintően járt el, és valóban nem tette nevetségessé vagy viccessé az egyes alkotásokat. Az építészeti kerettörténettel viszont egy olyan ironikus kommunizmus-panteont hoz létre, amelyben az egykor az emlékezés helyein álló, valós vagy tettetett tisztelettel bíró alkotások átlényegülnek, és ebben a fiktív térben (amely lehetne akár Bátya elvtárs kertje is) új szereppel ruházódnak fel. De a történetből kirajzolódó kép meglehetősen hiányos. Hiszen a panteon szobraiból kimaradt a közelmúlt, és a tényleges szembesítés. A létrehozott narratíva ugyanis tematikusan a sztálinizmus retorikájára és szófordulataira épít, míg a kádári közelmúltat nagyvonalúan átlépi: „nem a saját élettörténetünket, kollektív tapasztalatainkat foglalja össze, ezáltal lehetőséget teremt a Kádár-korszak pszichológiai értelemben vett eltávolítására, elfojtására is” (KOVÁCS 2001:80). Ami történt, régen volt, már készen kaptuk és elszenvedtük – szól az üzenet. A közelmúlt felelőssége és kritikája így jelentősen háttérbe kerül. A témapark szisztémára épülő prezentáció nem elemzi választott témáját (a kommunista szimbólumhasználat és a nyilvános köztér összefüggéseit), pusztán kiemel néhány alapszimbólumot, amelyet egy tematikusan szerkesztett térre fordít, majd elhelyezi benne a gyűjtemény elemeit. De ebben a parkban a szobor mint tárgy egyszerű ikonná válik, amelyek a aztán az elemzés helyett bögrékre, kendőkre, pólókra és a legkülönbözőbb eszközökre kerülhetnek rá – a Szoborpark boltjában megvásárolható formában, az eredeti építészeti koncepcióval ellentétben, azt mégis gyengítve.

A műtfeldolgozás és az emlékezetmunka szempontjából a Szoborpark eddig megvalósult építészeti és reprezentációs formája kiállítási szempontból nem tekinthető meghatározó, tudományos állásfoglalásnak, bár tagadhatatlan, hogy a szobrok gyűjteménnyé szervezése, elhelyezése és hozzáférhetővé tétele elismerésre méltó eleme a vállalkozásnak (még akkor is, ha a park és a szobrok mai állapota hagy kívánnivalót maga után). A szóképek, a szóvirágok és a befejezetlenség viszont hiányérzetet teremt: a választott téma (történeti, művészettörténeti és esztétikai) rejtve maradt összefüggései miatt. Létrejött ugyan egy szobrokra borított tartalmi háló, de ez csak egy olyan felület, amely nem pótolhatja az egyedülálló gyűjtemény elemző értelmezését.



A hivatalosan már Mementó Park néven működő intézmény jelenlegi, befejezetlen formájában, az időszaki tárlatok és rendezvények szervezésére alkalmas kapcsolódó terek nélkül, a város peremére szorulva, nem tudja azt a komplex intézményi funkciót megvalósítani, mint amit eredetileg szántak neki. Hiába a fővárosi közgyűlés gyors döntése a szobrok megóvásáról, vagy a szakmai felügyelet (Budapest Galéria) mellett megvalósított gyűjteményképzés, továbbá az elfogadott pályázat és a néhány év múlva megnyíló szabadtéri kiállítás, a Mementó Park belesodródott az utópiák világába, és nem vált a szocializmus emlékezetének meghatározó intézményévé.

Michel Foucault térről, helyről, utópiáról és heterotópiáról szóló (eredetileg 1967-ben készült, franciául 1984-ben megjelent) tanulmányában (FOUCAULT 2004) nagyon kritikusan elemzi a társadalom által megmunkált, emlékezzettel, ideológiával és más jelentésekkel megtöltött, intézményesített helyszíneket, mint például a temető, a templom, a könyvtár vagy a múzeum. Foucault megfogalmazásában ezek olyan helyek, „melyek közös jellemzője, hogy minden más helyszínnel viszonyban állnak, de olyan különleges módon teszik ezt, hogy felfüggesztik, semlegesítik vagy kifordítják a viszony-együttéseket, melyeket éppen jelölnek, tükröznek vagy reflektálnak.” E paradoxonra épülő helyszínek lehetnek utópiák vagy heterotópiák. A heterotópia – mint a múzeum, a kiállítás, a temető, a templom, a klinika, a színház vagy a kert – különféle változatokban képezik a kultúra részét, a társadalmak történetük során továbbélő heterotópiáikat szüntelenül új tartalommal és funkcióval töltik fel, és ezzel biztosítják fennmaradásukat. Jellemzőjük, hogy több teret ütköztetnek egyetlen helyszínen, kialakulásuk pedig általában az idő váltásaihoz és vágásaihoz kapcsolódik: „akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükben.” (FOUCAULT 2004)<sup>23</sup> A heterotópia nemcsak feltételezi a nyitódó-záródó rendszerek létét (mert a heterotópia nem szabadon megközelíthető helyszín, mint például a köztér), hanem teljes léte és fennmaradása is ezzel az átjárással van kapcsolatban, ezért a térhez való viszonya egyik legfontosabb eleme. Vagy egy illúzió, amely minden teret magában foglal, vagy ellenkezőleg, valamiféle kárpótlás, amely „megalkot egy olyan másik valós teret, mely annyira tökéletes, annyira alapos, annyira jól elrendezett, amennyire a miénk rendetlen, rosszul megépített és összehányt” (FOUCAULT 2004).

Foucault heterotópia meghatározása – akárcsak diskurzuselmélete, vagy az archeológia módszere – nagyon sokféle magyarázatot és alkalmazást tesz lehetővé. A Mementó Park – annak is elsősorban szabadtéri kiállítása és értelmező építészeti tere – nagyon sok áthallást és

---

<sup>23</sup> A hivatkozáshoz lapszámot nem tudok megadni, mert a magyar fordítás esetében kizárólag on-line publikációról van szó (exindex).

hasonlóságot mutat a heterotópiák foucaulti világával. Egyrészt magán viseli – a panteon paradigma közelsége miatt – a templom, a kert, a temető és a múzeum jegyeit és jellegzetességeit egyaránt. A megvalósítás, célja szerint, a különféle idők és terek ütköztetésére, egybegyűjtésére törekszik, kialakulása pedig egy nagyon erős váltáshoz, a magyarországi politikai rendszerváltozáshoz kapcsolódik. Azzal a gesztussal, hogy az építészeti keret, a gyűjtemény és a kiállítás létrejön, egy olyan új helyszín jelenik meg a város terében, amely lehetőséget kínál egy erős heterotópia létrehozására úgy, hogy ne szakadjon meg a kapcsolata a várossal – a szobrok eredeti helyszíneivel és kontextusával – mégis az egy térbe rendezett alkotások egymással és az építészeti koncepcióval is értelmező kontextusba kerüljenek. De míg az utóbbira értelmezési keretet kínál a terv és a megvalósult kiállítás, a város teréből történő teljes kiszakítás sokkal súlyosabb következményekkel jár, mint elsőre látszik. A szakítás nem a belvárostól való fizikai távolsággal, hanem a művek eredeti fizikai helyének, továbbá társadalmi, történelmi és etnográfiai kontextusának láthatatlanná tételével jön létre. Ezért történhet meg az, hogy a Memento Park kiállítása sem a parkon kívüli terek egybefogását, sem pedig e dokumentumokkal létrehozott „tökéletes”, „alapos”, „jól elrendezett” tér felépítését nem teszik lehetővé, csak egy olyan utópisztikus helyszínt hoznak létre, amelynek sem valós ideje, sem valós helye nincs meghatározva. A térszervezés tartalmi elemei és a szabadtéri kiállítás befogadható, a maga rendszerében érthető, az egyes szobrok a valós méreteikhez képest jól megtekinthetőek, de a kiállítótér, a „csarnok” egésze lényegében egy „irreális tér”, amely nem vált sem a társadalom alapintézményévé, sem pedig a rendszerváltozást megelőző évtizedek emlékezetpolitikai helyszínévé. Nem vitatom, hogy a szobrok, az emlékművek és az emléktáblák megőrzése a rendszerváltozás nagy bravúrja, de a Memento Park szocializmus-narratívája, építészeti struktúrába fordított panteonja nem vált a közelmúlt emlékezetének kortárs heterotópiájává. A Memento Park szobor- és emlékműgyűjteménye, a gyűjtemény kiállítási prezentációja nyilvánvalóvá teszi, hogy egy kiállítás létrehozása nem nélkülözheti a források elemzésén alapuló muzeológusi munkát, még akkor sem, ha a látványért, vizuális fordításért felelős tervező koncepciózus teret hoz létre a műalkotások számára. A források elemzése és kritikája elmaradt, az intézmény pedig utópisztikus, filmszerű turisztikai park lett.

## 5. Könyv – az olvasás mint paradigma (Holokauszt Emlékközpont)

### Szöveg és múzeum

A szöveg, az írás és az olvasás elsősorban a megörökítés, a rögzítés és a felidézés lehetőségét kínálják fel. Az írott szöveg lehetővé teszi a mű individuális befogadását, legyen szó könyvről, újságról, levélről, képeslapról, vagy akár egy kiállításról. A szerző és az olvasó a szövegen keresztül – metaforikus megfogalmazásban a szövegek felületén – találkozik egymással, a megértést pedig a fordítás biztosítja. A kultúrák, a kulturális és társadalmi különbség leírása és ábrázolása eredendően kapcsolódik össze a szövegek írásával, olvasásával és fordításával – nyelvi és kulturális értelemben egyaránt (CLIFFORD 1986, BACHMANN-DORIS 1992, 1997, 2009; BACHMANN-DORIS Hrsg. 1998, FUCHS 1997, N. KOVÁCS szerk. 1999, 2004, BERG – FUCHS Hrsg. 1993, STURGE 2007).

A múzeumi, kiállítási munkában az írott szövegeknek összetett szerepe van: interpretálják, kiegészítik, felcímkézik vagy magyarázzák a kiállított forrásokat és alkotásokat, a prezentáció választott struktúrájához, műfaji és vizuális rendjéhez igazodva. A szöveges kommentár mint a hozzáférhetőség egyik legfontosabb, nagy körütekintést igénylő, korántsem egyszerű kortárs múzeumi műfaja több, egymással összefüggő kérdésre tereli a figyelmet, mint például: a források és az interpretáció „helyes” arányának megteremtése, a közérthető magyarázószövegek megfogalmazásának módszertani problémái, vagy a szövegek és a szöveges források használatának lehetőségei, illetve nehézségei. De egészen más hangsúlyokról, kérdésekről és módszertani megfontolásokról beszélünk akkor, ha egy kiállításban a szövegek nem (vagy nemcsak) az interpretáció eszközét, hanem forrásbázisát és a prezentáció alapszövegét jelentik. Ilyenkor ugyanis – a szöveges műfajok típusától (napló, levél, interjú, stb.) függően – a beszélők és a beszélői pozíciók is változhatnak. A személyes szövegekre és intézményi interpretációkra együttesen épülő kiállítások elméleti és módszertani konstrukciói egyfelől az illesztésen mint eljáráson, másfelől a narratív struktúra szerkesztésén alapulnak. Az illesztésben szerepet kaphat a kronológia, amit az egyes epizódok időrendbe állításával könnyedén meg lehet valósítani, de épülhet a prezentáció dramaturgiai fordulatokra, érvekre-ellenérvekre, vagy akár szubjektív élményekre és tapasztalatokra is. Ebben a szerkezetben a kiállítás fizikai felületei (például a terem falai) úgy veszik körbe a látogatót, akár egy hatalmas könyv vagy album, amelynek elolvasására viszont másfajta aktivitásra és interakcióra van szükség, mint egy nyomtatott könyv vagy album esetében. A kiállítás tere felkínálhatja továbbá a szöveges források eredeti változatát, tárgyak és képek beemelését, a részletek könyvlapokat meghaladó nagyításainak és részleteinek bemutatását.

A kiállítási térben alkalmazott eljárások a rendező, a látványtervező és a grafikus ambícióinak megfelelően alakul, szabadon elegyítve a prezentációs paradigmákat.

A beszélők megszólalásai rendeződhetnek egy, vagy akár több szólamba – a témától, a tértől és az elbeszélési módtól függően. A megszólalásokat követhetik kommentárok, de a részletek, az idézetek egymásra is reflektálhatnak a szerkesztés során. A szöveges források és műfajok segítségével építkező kiállítások módszertanilag a könyvek és albumok lapra fordított világából könnyedén emelnek át eljárásokat és szerkesztési elveket, de a tér adta lehetőségek, az állóképeken túl a mozgóképek, a hangok és a fények alkalmazása, továbbá a befogadás és a térben való mozgás mindenképpen megkülönbözteti őket a nyomtatott műfajoktól.

A könyv lapjaihoz és szerkesztési eljárásaihoz a kiállítási tablók képes-szöveges felületei állnak a legközelebb – metaforikus és tudományos értelemben egyaránt. Egy jól szerkesztett tábló mégis egészen más befogadói attitűdöket lendít mozgásba, mint egy színes oldalakból összefűzött album lapozgatása. A térben körülölelő tablók hatása erősebb: a történet körbeveszi, mozgásra és haladásra készíti a látogatót; míg egy aszalnál vagy egy fotelban ülve lapozható könyv kevesebb aktivitást igényel. A bejárás és a belelapozás mechanizmusai összekapcsolódhatnak a kiállításban is. Ez egyfelől élénkíti a „könyvélményt”, másfelől viszont a kiállítást más írott/nyomtatott műfajokhoz is közelíti: mint például a napló, a fényképalbum, a képeslap, a faliújság, a képregény, a blog, az újságcikk, az apróhirdetés vagy a reklám – amelyek csak néhány műfaj a lehetőségek közül. A narráció a szereplők, a történetek, az epizódok egymáshoz illesztéséből épül fel, stílusa és retorikája pedig elválaszthatatlan a megszólalók egyéniségétől, a szerkesztő autoritásától, továbbá a téma és a befogadó közötti szubjektív és tapasztalati távolságtól. A kiállítási térben megjelenő szöveges történet lehet zárt vagy nyitott, befejezett vagy befejezetlen, állításokból vagy kérdésekből építkező – ugyanúgy, ahogy a nyomtatott vagy elektronikus szövegműfajok esetében. A szöveghasználaton és -szerkesztésen alapuló kiállítási munka mint kommunikatív praxis, fontos szerepet szán az olvasásnak, továbbá az olvasottak individuális értelmezésén alapuló befogadásnak, melyet különböző (grafikus vagy illusztrációs) kiemelési technikák könnyíthetnek. A retorika, a fogalmazás, a terminológiai tisztázottság, a kritika és az irónia ugyanúgy fontos elemei a szövegekből építkező múzeumi tereknek, akár a könyveknek.

A szövegalapú kiállításokon az összefüggéseket tehát a narratív stratégiák módszeres alkalmazásával lehet a legkönnyebben felszínre hozni, de befogadók számára ezek az összefüggések térben válnak láthatóvá. A szöveges elbeszélés és a kiállítási tér összeérintése és egybegyűrése többféle változatban, jó és rossz, könnyű vagy nehéz formában egyaránt létezik a múzeumi praxisban. A műfaj legkézenfekvőbb példái az ún. irodalmi múzeumok, továbbá a kiállítótérrel is rendelkező archívumok. Ezek az intézmények speciális módon használják a

szöveges irodalmi/történeti hagyományt, az archiválás, a feldolgozás és a kiállítási munka során egyaránt.

Ha egy irodalmi múzeum kevésbé emlékmúzeumként, mint inkább kultúrtörténeti múzeumként működik – a könyvtártól és a levéltártól alapfunkcióiban karakteresen különböző módon is – az irodalmi hagyomány nyomtatott, kéziratos, képi és tárgyi anyagának gyűjtését, feldolgozását és hozzáférhetőségét valósítja meg. A kiállítás mint prezentációs paradigma – a nemcsak irodalmi ereklyékkel foglalkozó – irodalmi múzeumok esetében evidensen kapcsolja össze és vonatkoztatja egymásra a múzeumi teret, az olvasást és az interpretációt. Az irodalmi múzeumok ugyanúgy nem határozhatóak meg „általánosan”, mint a nemzeti, a néprajzi vagy az iparművészeti jelzővel ellátott intézmények. A különböző hagyományok, kulturális, társadalmi és politikai kontextusok más-más mintázatú gyűjteményt és múzeumot eredményeztek. Viszont az irodalmi múzeumok – a szövegekhez, az elbeszéléshez és a kiállításához fűződő viszonyuk alapján – több módszertanilag eltérő vonást is mutatnak az előbbieken felsorolt, jellemzően tárgyközpontú kiállítási diskurzust folytató intézményekhez képest, annak ellenére, hogy a kultusztárgyak és az ereklyék az irodalmi múzeumok esetében is sajátos tárgykultúrát, prezentációs formát és befogadói attitűdöt (csodálat, zárandoklat) eredményezhetnek (GYÖRGY 2005d). Az irodalmi múzeum ideális látogatója az olvasó: aki nem retten vissza attól, hogy szövegekkel találja szembe magát a kiállításban – és itt nem elsősorban az emlékszobák és emlékházak hely szelleméből és ereklyéiből épített világára gondolok. Az élő irodalom, az irodalom- és társadalomtörténet határán található intézmények ugyanis nem abban különböznek a könyvektől, hogy lapjaikat falra nyomtatják, hanem abban, hogy a szövegekkel dolgozó szerzőket, alkotóköroket, esetleg irodalomtörténeti korszakokat mutatnak be szövegkörnyezetbe ágyazott tárgyak és dokumentumok segítségével. Tehát nem regények, versek, vagy irodalomelméleti tanulmányok „falra szögeléséről”, hanem egy szövegalapú kiállítási diskurzus felépítéséről van szó.

Egészen más funkcióval, de sok szempontból hasonló prezentációs stratégia megvalósításával működnek azok a nyilvános archívumok és dokumentációs központok, amelyek a múlt feltárását és ismertté tételét dokumentumok gyűjtésével, kutatásával és kiállításával teszik lehetővé. Egy történelmi eseményhez vagy korszakhoz kapcsolódó archívum, amely hivatalos iratokból, személyes tárgyakból, dokumentumokból és visszaemlékezésekből építi gyűjteményét, és ezt a látogatók számára nemcsak kutatási anyagként kívánja hozzáférhetővé tenni, és ehhez a kiállítási formát választja műfajként, könnyen kerül ugyanabba a helyzetbe, mint egy irodalmi múzeum. A szövegalapú kiállítási struktúrában az archívumok esetében is a kibomló történet, a fogalmazás, a hangsúlyok és a beszélők térbe emelése a fő mozgatóelemek. (Magyarországon erre

kevés példát találhatunk, a legkövetkezetesebben a Centrális Galéria valósítja meg a szöveges dokumentumok esetében az archiválás-feltárás-kiállítás hármását, és helyezi e dokumentumokat térben is elrendezett, értelmező kiállítási közegbe.)

A szöveges dokumentumokon és személyes vallomásokon alapuló kiállítási diskurzus vizuális fordításának lényeges módszertani eleme, hogy milyen ismertetőjegyek alapján válik le más, ugyancsak szövegekkel operáló műformákról, az interpretáció miként választódik el a befogadók számára is a könyvtől, az albumtól, a képregénytől vagy a faliújságtól. Talán fölösleges hangsúlyozni, hogy a lényegében szövegeken alapuló kiállítás létrehozása a mai, elsősorban élménytársadalomként jellemzett kortárs kultúrában ellenérzést, ellenkezést és közömbösséget is könnyen válthat ki – a szakmai és a laikus érdeklődőkből egyaránt. Pedig a fizikai interakción, a játékon, az élményen, az audio eszközök használatán, a játékos bevonáson alapuló múzeumi/kiállítási stratégia megvalósításán túl a szöveges, forráscentrikus múzeumi/kiállítási megközelítéseknek is helye és szerepe van az intézményi megszólalások között. A kérdés mindig az, hogy az egyes intézmények megtalálják-e választott témájukhoz, intézményi stratégiájukhoz és célcsoportjukhoz illeszkedő módszert a prezentáció megvalósítása során, amely egy téma, egy korszak vagy egy közösség elemző bemutatásához illeszthető, és a választott prezentációs paradigma módszerei és elemei a kiállítás helyesen értelmezett környezetévé válnak-e?

A Holokauszt Emlékközpont 2006 februárja óta látogatható *Jogfosztástól népiirtásig* című állandó kiállítása elsősorban szövegek (levelek, iratok, naplórészletek, interjúk, újságok és más szöveges dokumentumok) és képek illesztésével, szöveges és filmes interpretációjával mutatja be a magyar holokauszt történetét, a zsidó törvények életbelépésétől (1938), a jogfosztáson, kirekesztésen keresztül a népiirtásig, majd a haláltáborok felszabadításáig – de a látszat ellenére nem kronológiai rendben. A jogok, a javak, a szabadság, az emberi méltóság és az élet elvétele jelenik meg a kiállításban. A kordokumentumok és a személyes családtörténetek párhuzamosan haladnak a termeken és a történeteken. A nagy mennyiségű, leginkább szöveges és képes forrásokat bemutató kiállítás színrevitelének módszertani elemzése nemcsak az intézmény, hanem a magyarországi holokauszt-emlékezettel és -reprezentációval kapcsolatban is fontos, és egyenesen vezet tovább a múzeum, a kiállítás és az emlékhely összefüggéseinek bemutatásához.

### Szöveg és reprezentáció – *Jogfosztástól népiirtásig*

Az Orbán-kormány kezdeményezésére, közalapítványi háttérrel (Holokauszt Dokumentációs Központ és Emlékgyűjtemény Közalapítvány) alakult meg a Holokauszt Emlékközpont

(archívum, kutatóközpont, kiállító- és emlékhely), a holokauszt hatvanadik emlékévében, 2004-ben. A Holokauszt Emlékközpont topográfiája, az épület város terében való elhelyezkedése korántsem olyan erős, mint a Terror Háza esetében: az Emlékközpont ugyanis nem egy jelentéssűrítő, a mondanivaló egykor fontos helyén (például a gettó területén) található, ami nagyban erősítené – a hely szelleméből kiinduló emlékezés és emlékeztetés mechanizmusainak beindításával – a kiállítás mondanivalóját. A IX. kerületi Páva utcában ugyan valóban évtizedek óta üresen állt egy zsinagóga, de a hely „hangsúlytalansága” miatt csak nagyon nehezen válik komplex, tapasztalatokat és ismereteket egybekapcsoló emlékhellyé, a „magyar holokauszt áldozatainak emlékére”. Az állandó kiállítás forgatókönyve körüli diskurzuson kívül épp a helyválasztás váltotta ki a legélénkebb, indulatoktól sem mentes vitát a tudományos fórumokon (DÉSI 2002, KÓBÁNYAI 2003), de elsősorban a nyilvános közbeszédben, a napi- és hetilapok kulturális és kritika rovataiban.<sup>24</sup> Az 1959 óta üresen álló ferencvárosi zsinagóga mint holokauszt múzeum ötlete nagyon megosztotta a kritikusokat, ami a vita érvei és ellenérvei mellett azt is láthatóvá tette, hogy az intézményesített holokauszt-emlékezet megkérdőjelezése traumatizálta a témát. A bonyolult, érzelmekkel is átitatott, több esetben egymás mellett elbeszélők vitája (ami aztán tematikusan az építészeti koncepcióra és a zsinagóga felújítására is kiterjedt) pedig élesen világít rá az intézmény mögötti társadalmi konszenzus hiányára. A zsinagóga felújítása, az intézmény építészeti kialakítása, az emlékhelyek és a kiállító terek a viták ellenére elkészültek. Az Emlékközpont megnyitására 2004. április 16-án került sor, egy nappal az Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum 18. blokkjában létrehozott új magyar állandó kiállítás megnyitója után. Az Emlékközpont ekkor mutatta be az *Auschwitz Album* című időszaki kiállítását, majd 2006 februárjában nyílt meg a *Jogfosztástól népiirtásig* című állandó tárlat.

Az intézmény mögött már korábban is működő alapítvány már évek, évtizedek óta gyűjtött emlékezetanyagot, de kiállítást még soha nem rendezett belőle. A további gyűjteményezési feladatokra és az állandó kiállítás elkészítésére felállított szakmai testületben arról, hogy mit és hogyan kellene bemutatni, az egyik legmarkánsabb véleményt Karsai László képviselte: „A kiállítás központi gondolata legyen a magyar zsidó szenvedéstörténet csúcspontjának a bemutatása: mi történt Auschwitzban, hogyan, miért, kik pusztultak el ott, kik a felelősek több százezer ember haláláért. Zömmel magyar érzelmű, magukat magyarnak valló emberek száz- és százezreit alázták meg, fosztották ki, terelték gettókba, majd gyűjtőtáborokba, és

<sup>24</sup> Válogatott sajtókritika a megjelenés időrendjében: KÓBÁNYAI JÁNOS: Legyen a Rumbach utcában a múzeum, Népszabadság, 2000. január 17.; N. KÓSA JUDIT: Többéves késéssel épül meg a Holokauszt Múzeum, Népszabadság, 2002. április 16.; DOBOZI PÁLMA – DRESSINGER ÁGNES – NAGY V. RITA: Holokauszt emlékhely a viták keresztútjában, Magyar Hírlap, 2004. március 13.; VARRÓ SZILVIA: Holtpont, Népszabadság, 2004. március 27.; SZÁNTÓ T. GÁBOR: A holokauszt-mélygarázs, Népszabadság, 2004. március 30.; SZÁNTÓ T. GÁBOR: Merre a kijárat a holokauszt-mélygarászból? Élet és Irodalom, 49(16), 2005. április 22.; SZÖNYEI TAMÁS: Állandó kérdőjelek – Holokauszt Emlékközpont, Magyar Narancs, 2005. július 7.

végül deportálták őket. A kiállításnak azokról kell szólniuk, akiket megöltek, akik fájón hiányoznak. [...] Elsősorban az érzelmekre ható, megrázó, nagyon hatásos, nagyon látványos kiállítást kell szerveznünk. Nem feladatunk ismeretek, információk tömegének közlése: a megdöbbenett, felkavart látogató, ha akar, a virtuális múzeum anyagában és a közalapítvány szakkönyvtárában olvashat, kutathat majd.” (A részletet idézi: DÉSI 2002.) Dési János higgadt írásában felsorolja, hogy a vita során Karsai László milyen sokkoló eszközökre gondolt: „a látogatók a bejáratnál például sárga csillagot kapnak, vagy egy kis füzetet, amely a látogató életkorával, nemével, foglalkozásával egyező, a holokauszt idején megölt személy adatait, életrajzát tartalmazza. Teremről teremre haladva e kis füzetből is követheti a látogató, hogy mi történt alteregójával” (DÉSI 2002). A 2006-ban megnyílt *Jogfosztástól népiertásig* című állandó kiállítás ezzel szemben nem vonultat fel sokkoló múzeumi eszközöket, de a bemutatott vérkorszak dokumentumairól nem lehet azt állítani, hogy ne kavarnák fel a kiállítás termeiben a dokumentumok között haladó látogatókat.

Az elkészült kiállítás többszörösen is nehéz feladatot tölt be a magyarországi emlékezetkultúrában és intézményi struktúrában. Egyrészt hiába merült fel egy önálló múzeum alapításának koncepciója, ma archívum alapú kiállítóhelyként és emlékhelyként működik – ami a roppant hierarchizált magyarországi intézményi struktúrában az Emlékközpont helyét és szerepét jelentősen gyengíti. Másfelől hiába az új építészeti koncepció, a kicsi és zárt tér nem tette lehetővé egy, a 21. század elvárásainak megfelelő, nagyvonalú építészeti megoldás kidolgozását, és bár a Páva utca budapesti viszonylatban nem esik távol a központtól, intézményi léte perifériussá vált. A kiállítótér és a zsinagóga kettőssége és egymásmellettsége jól kapcsolja össze a múzeumi és az emlékhely funkciókat – ahogy ezt az intézmény szerepvállalásában is megfogalmazza – viszont a kiválasztott helyszín nem tudja megadni az intézménynek azt a társadalmi státuszt és kulturális szerepet, ami az ilyen, és ehhez hasonló intézmények esetében ma már alapvető lenne.

Az alábbiakban nem kívánok ennél részletesebben foglalkozni az intézményalapítással, a helyszínválasztással és az állandó kiállítást megelőző vitákkal. Nem azért, mintha ez nem érdemelne figyelmet, elemzést és kritikát, hanem azért, mert az intézmény már több éve működik, nap mint nap, időszaki kiállítások, konferenciák, rendezvények és emlékünnepek szervezésével. Ezért inkább az állandó kiállítás történelemszemléletének, idő- és forráskezelésének és prezentációs paradigmájának összefüggéseit, továbbá az intézmény magyarországi holokauszt-emlékezetben betöltött szerepét vizsgálom.

A kiállítás néhány felvezető történelmi előzményt követően 1938-ban kezdi el a vérkorszak történetét a jogfosztással: „A magyar állam, amely 1920-ban szakított a polgári jogegyenlőséggel, 1938-tól kezdve csaknem két tucat törvénnyel és több száz rendelettel egyre



gyorsabb ütemben fosztotta meg a zsidónak nyilvánított polgárait a jogaiktól. Az 1944-es német megszállás után a holokaust történetében példátlan sebességgel került sor a magyar zsidóság teljes kitaszítására a társadalomból.” (MOLNÁR szerk. 2006:10) A megfosztás fogalmaira (jogfosztás, kifosztás, megfosztás a szabadságtól, megfosztás az emberi méltóságtól, megfosztás az élettől) épülő elbeszélő kiállítási struktúra rendezési elve – ahogy arra már utaltam – nem az idő és a kronológia. A megfosztás „deprivációs spiráljára” épülő fogalmi rendszer ugyan nem választható el teljesen az időtengelytől (hiszen az egyik fogalmat a másik időben is követte), de miután a koncepció a fogalmakhoz kapcsolt rendszer működését és következményeit állítja a középpontba, a történetek újra és újra visszakanyarodnak 1938-ra, vagy az azt megelőző történeti időszakokra, vagy utalnak a későbbi következményekre, esetleg párhuzamosan futnak egymás mellett. Az előzmények, az események és a következmények tehát a fogalmak köré szerveződnek, mozaikszerű elrendezésben. A tematikus szerkesztés ötlete jó kiindulópontot adott a rendezők kezébe, de miután meglehetősen rövid történelmi időszakot mutat be a kiállítás (melynek mégiscsak van eleje és vége), ez az értelmezési keret némiképp meg is merevíti ezt az időszakot: hiszen a „deprivációs spirál” egyes gyűrűi (a megfosztás fogalomtára) nemcsak egymás után követő események láncolatából állt – bár a politikai és hatalmi gépezet nyilvánvaló célja ez volt – hanem párhuzamosan is zajlottak. A rendezői döntésnek tehát fogalmi és tartalmi következményei is vannak: ha a szerzők nem szakadnak el a kiállítás fogalmi rendszerében a téma belső logikájától és politikatörténeti nyelvi fordulataitól, akkor ehhez nagyon nehéz olyan külső, az utókor számára érthető, elemző kategóriákat hozzárendelni, mint például a „nyelvi/diszkurzív jogfosztás korszaka” – amire Kovács Éva kritikája hívta fel a figyelmet.<sup>25</sup> Ezzel pedig olyan – a politikatörténeten túlmutató – társadalmi előzmények (és következmények) válnak láthatatlanná, mint például az 1920 és 1938 közötti látszólagos békeidő, amelyben csendben, de határozottan jelent meg a modern antiszemita beszédmód, „az antiszemitizmus hétköznapi kulturális kódrendszere” (KOVÁCS i.m.). Pedig talán épp a társadalomtörténeti fogalomrendszer és gondolkodásmód involválása segítette volna a családtörténetek értelmező kontextusba állítását, ezzel együtt a kiállítás szövegkörnyezetében pozíciójuk erősítését, a kiállítás elemző tartalmi struktúrába szerkesztését.

A kiállítás tematikus egységeiben a szereplők és a megszólalók így is változnak: zsidók és romák története egymás mellett halad, az ország és városok politikatörténetével, továbbá a példaként választott családok történetének személyes epizódjaival. Ez a szerkesztési mód ugyan nagyobb teret enged az értelmezésnek, mint egy dátumok egymásutániságára épülő

<sup>25</sup> Kovács Éva: A holokaust és a modern kori Magyarország. Megjegyzések Kádár Gábor és Vági Zoltán Foratókönyvéhez. *Élet és Irodalom*, 2004. november 26. (Az állandó kiállítás teljes foratókönyve és az Élet és Irodalomban megjelent vitacikkek szövege a Holokaust Emlékközpont honlapjáról letölthető: <http://www.hek.hu/forum/index.php>)

politikatörténeti időegyes, de a bemutatott időszakban párhuzamosan futó történetek közötti keresztkapcsolatok bemutatása nem mindig egyértelmű – pedig a szövegszerű elrendezés éppen erre teremtené lehetőséget.

A vizuális elemekből (fotók, filmek, családtörténetek, tárgyak), szövegekből (áttekintő szövegek, a magyar és az egyetemes holokauszt tematikus kronológiái, eredeti dokumentumok) építkező kiállítás nyomtatott és digitális technikával készült felületekkel és installációval tölti meg a teret. A befogadás során az átélésre az esetek és dokumentumok olvasása, illetve a képek megtekintése teremt lehetőséget, az írás és az olvasás közötti idő áthidalására pedig leginkább emocionálisan nyílik lehetőség. Az emóciók működése alapján alapvetően más olvasatokat hoznak létre a különböző felkészültséggel, tapasztalattal rendelkező, eltérő korosztályhoz tartozó befogadók. Ez tulajdonképpen semmi különbséget nem mutat a 20. század második feléről szóló, traumát, konfliktust, eseményt vagy korszakot feldolgozó társadalom- vagy politikatörténeti megközelítésű kiállításoktól, amelyben a személyes és kollektív emlékezés és emlékeztetés egyaránt keveredhet egymással. A magyar holokauszt történetének múzeumi bemutatása, amely az ismeretátadást komplex rendszerre épül, kiegészül a magyar holokauszt emlékeztetmunkaként való felfogásával, ami a személyes empátia és az emlékek működése számára biztosít teret. Az egymástól teljesen különböző közvetítői és befogadói stratégia összeillesztéséhez a Holokauszt Emlékközpont állandó kiállításának rendezői egy írott szövegeken és az olvasáson alapuló prezentációs paradigmát választottak. A két múzeumi funkció egybeszerkesztése egyáltalán nem könnyű feladat, de a döntés – a magyarországi emlékeztetkultúra intézményesített formái terén érzékelhető elmaradások ismeretében – érthető.

Az ismeretátadás és az emlékhely egybekapcsolásának elemzéséhez tehát a kiállítás eminensen szöveges terében kell kapaszkodókat megtalálni. Miként tud ismeretátadás, megértés, emocionális befogadás és emlékezés érintkezni a kiállítás terében? A *Jogfosztástól népiértésig* kiállítás sűrű szövésű szöveg-szövege a rendezők megközelítésében elsődlegesen a korrekt ismeretátadást szolgálja, pedig a szöveg, az írás és az olvasás más szempontok alapján is szervesen kapcsolódik a holokauszt múzeumi reprezentációjához. És ez a szempont a források természetéből, keletkezésük körülményeiből és az utókor viszonyulásaiból egyenes adódik. Hiszen azok az emberek, akik a holokauszt áldozataivá váltak – mégha életben is maradtak a megpróbáltatások után – épp a kiállítás által is vázolt megfosztások következtében teljes jogi, társadalmi, kulturális és személyes kontextus vesztésen mentek keresztül, amelyből az egyik legfontosabb menekülési és kapcsolattartási formát az írás jelentette (még abban az esetben is, ha ez nem járt együtt visszacsatolással). Az írás (és persze a gondolatok módszeres összeszedése) a holokauszttal foglalkozó történészek és kultúrakutatók megfogalmazásában gyakran az életben maradás és az

eligazodás egyetlen esélye volt, amely az írott szövegek – ma források – összetett és megrázó együttesét hozta létre (vö.: RICHARZ 2007).

### Könyv a múzeumban – album és napló

A holokausztt európai története megszámlálhatatlan mennyiségű írott szöveget hagyott az utókorra. A gyűjtést követően a publikálás és a múzeumi/kiállítási munka viszont egészen más rétegeit tudja szövegekben rejlő érzéseknek, tapasztalatoknak és eseményeknek mozgásba hozni. Ebben a munkában az egyik legtöbbet idézett és feldolgozott szöveg Anne Frank naplója, amely egy tizenéves kislány 1942-1944 között írott megrázó szövege. Első könyvformátumú kiadása 1947-ben jelent meg szerkesztett formában (a holokauszt túlélő apja gondozásában), mára pedig az egész világon (1999 óta Bernáth István fordításában magyarul is) olvasható. Kiállítási feldolgozásai közül most egyre szeretnék utalni: a berlini Anne Frank Zentrum (amely az amsterdami Anne Frank Huis német együttműködő partnere) a történeti szövegkutatást és fiatalok bevonásával együtt végzett pedagógiai és múzeumi projektekre.<sup>26</sup> A kiindulópont és a kiállítás szervező és működési elve egyfelől az ismeretátadáson, másfelől az emlékezésen alapul, a kettő közötti kapcsolatot pedig a szöveg – mint forrás, és mint módszer – teremti meg.

A kiállításban a szövegek és szöveges dokumentumok viszont nemcsak a prezentáció alapszöveget adják, hanem valóban a szövegről, az írásról és az emlékezésről van szó – tartalom, írás, retorika, szóhasználat, felülírás, szerkesztés – és ez egészül ki a publikálás érzelmi és morális kérdéseivel, a szöveg és a tanúság, az írás és az életben maradás összefüggéseivel. Tehát nemcsak Anne Frank életét ismerheti meg a látogató napról napra módszeresen vezetett naplója segítségével, hanem például olyan látszólag távoli és absztrakt kérdéseket is felvet a kiállítás, mint például: a szerző miként tért vissza a szöveg egyes részeihez? miért dolgozta át? hogyan tette egyre irodalmibbá a szöveget? miként alakult át a kompozíció és a szóhasználat? és mindebből ma milyen következtetéseket vonhatunk le? Anne Frank naplója tehát nem érinthetetlen ereklye, hanem a gondolatok és az elemzés aktív terepe, kérdésekkel, szöveg- és forráskritikával, a szerző – történelmi szerepén túlmutató – írói ambícióinak bemutatásával. Mindezt kiállítási formába öntve. A kiállítási kompozíció elkészítéséhez szükség volt a helyszínek (Hollandiában és Németországban) megmutatására, az ott zajló történelmi események képes szöveges kontextusának felépítésére, a korszak gyerekkultúrájának néhány kulcsmomentumára, a családi

<sup>26</sup> Az Anne Frank Zentrum (D) és az Anne Frank Huis (NL) vándorkiállítását a Páva utcai Emlékközpont is bemutatta 2007-ben (*Anne Frank – történelem a mának*; a koncepció itt olvasható: [http://www.annefrank.de/fileadmin/user\\_upload/downloads/wanderausstellungen/gesamtkonzeption\\_ausstellungen\\_projekt.pdf](http://www.annefrank.de/fileadmin/user_upload/downloads/wanderausstellungen/gesamtkonzeption_ausstellungen_projekt.pdf))

élet, a hétköznapi kultúra és az ünnepek elemeinek és körülményeinek ismertté tételére. Ez a kontextus viszont nem színes háttér, hanem a kérdések kiindulópontját és a következtetések diszkurzív terét is jelentették. A folyosószerűen épített tablók oldalain futó párhuzamos és széttartó történetek – az elbeszélés életúthoz kötöttsége, illetve a napló mint műfaj szövegszerkezetének megfelelően – követik a kronológiát, a képi és a szöveges fragmentumok illesztésével. A rendezők bátran hagyatkoztak a képek és a szövegek belső erejére és sodró lendületére. A lineáris vonalvezetés ott fejeződik be, ahol a naplóbejegyzések véget érnek. Az elválasztó pontot pedig a napló publikálása adja. Az eddig is roppant szövegcentrikus bemutatás egy rövid epizód erejéig átalakult szövegelemzéssé, amelyben a naplóról mint alkotásról, mint írott műről van szó. Ebben a kiállítási történetben Anne Frank már nemcsak szereplő (a kiállítás szereplője), hanem egy olyan szerző, aki az elemzés, az utólagos és előremutató szerkesztés lehetőségeit következetesen alkalmazza az írás során. A kiállítás módszertani hangsúlya egyben annak a mostani fiatalokkal végzett pedagógiai és kiállítási munkának a kezdőpontja, ami a kiállítás másik terében látható. A mozgókép alapú diskurzus vetítővásznakból, képernyőkből épített külön tereket formáz. A képeken látható beszélő fiatal arcok kulturális különbségekről, az emlékezésről, a konfliktusok feldolgozásáról mesélnek, a szereplők saját élményeinek, ismereteinek és érzelmeinek megfogalmazásával. Mai témák, problémák és konfliktusok, fiatalok tolmácsolásában, korszerű közvetítő médiumok alkalmazásával. A módszertani szál és a szövegelemzés mint alkotói módszer zökkenőmentesen köti össze a kiállítás két részét, pedig az ugrás időben és témaválasztásban is érzékelhető. A gondolatok, problémák írásos vagy filmes kifejezése, szerkesztése, vágása mint a tartalmi kérdések mellett megfelelő hangsúllyal használt prezentációs eszköz a kis alapterületű kiállítást nagyon sűrű szöveggé, olvasható tereppé változtatta. A hangsúlyosan szövegeken alapuló prezentáció azért is tanulságos, mert a megszólaltatott és munkába bevont korosztállyal kapcsolatban általánosan érvényes a prekoncepció, miszerint az olvasás és a szövegértés nem tartozik az erősségeik közé. A kiállítás viszont plasztikusan mutatja, hogy ennek a veszélynek inkább csak a „rossz” szövegek és rosszul szerkesztett prezentációk vannak kitéve. A megfelelő prezentációs és szerkesztési eljárás lehetőség a szöveg és az olvasás iránti érdeklődés kiváltására. Ha a téma és a forma összekapcsolása elméleti, módszertani és pedagógiai elemeket egyaránt ötvözt, akkor az olvasáson, figyelmen és megértésen alapuló, erős szövegalapú kiállítások is működőképeseek lehetnek. (A kiállítást két alkalommal néztem meg, 2008 és 2009 nyarán, iskolai tanítási szünetben, és a kellemesen zsúfolt térben alig láttam olyan látogatót, akit ne kapott volna el az olvasási láz. A látogatók körülbelül fele a 12-18 éves korosztályhoz tartozott. A „felmérés” természetesen nem reprezentatív, de feltétlenül tanulságos.)

Anne Frank naplója természetesen speciális forrás: egyedi eset, amely elemzését és bemutatását nagyban könnyíti, hogy a választott műfaj (napló) jól strukturálja a történeteket (időben és epizódokban is), így az elemzőknek elsősorban a napló-műfajhoz kell vizsgálati és interpretációs módszereket választani, azokat alkalmazni. Másfelől Anne Frank „jó” szerző: ahogy ez a későbbiekben kiderült róla, írónői ambíciókat is dédelgetett, és a naplót író kislányból az idők során fokozatosan krónikássá, szerkesztővé, korrektorrá változott, és nemcsak az eseményeket és érzelmeket rögzítette, hanem az írásról, a fennmaradásról, továbbá az olvasás és emlékezés kapcsolatáról is gondolkodott a naplóírás során. A napló elemzése, feldolgozása, kiállításra fordítása és továbbgondolása viszont pontosan a múzeumi prezentációs munka módszereinek fontosságára, és a munkában rejlő lehetőségekre hívja fel a figyelmet.

Ha ennek a módszertani megközelítésnek a figyelembe vételével tekintünk a Páva utcai állandó kiállításra – ahol időszakai tárlatként egyébként látható volt a holland Anne Frank Huis vándorkiállítása (amely nem azonos a német kiállítással) – akkor válik láthatóvá, hogy mi is az a prezentációs megközelítés, amely mint lehetőség a *Jogfosztástól népiertásig* kiállításnál is alkalmazható lett volna, de amelynek megvalósítására csak nagyon kevés gondot fordítottak a rendezők. A kiállítás rendezői az érzelmekre ható múzeumi installációépítés helyett az események és az érzések írott dokumentumaira építették a prezentációt – ami véleményem szerint megalapozott döntés. Az Emlékközpont állandó kiállításának „nagy” lehetősége – a politikatörténeti fogalomtár leváltásán kívül – egy új, szöveges forrásokból felépített múzeumi/kiállítási diskurzus megteremtésében rejlett, ami nemcsak a korszakkal foglalkozó más intézmények produkcióihoz képest, hanem az ismeretátadás és az emlékezés és emlékeztetés fogalmi rendszeréhez és kiállítási praxisához is autonóm hozzászólt eredményezhet.

Az általam ismert, holokauszthoz és emlékezéshez kapcsolódó kiállítások közül explicit módon a berlini holokauszt emlékmű (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) föld alatti kiállítótereiben jelenik meg az írás=életben maradás, olvasás=emlékezés összekapcsolás, ami nemcsak a holokauszt-emlékezet írott műfajokhoz kötődését, hanem az emlékmű és a kiállítási forma szerepét, helyét és működését is végiggondolja. Az emlékmű földalatti termeiben írott emléktöredékek között járva a történeti forrásokon keresztüli ismeretátadás egybekapcsolódik a drámai család- és személyes történetekkel, továbbá az emlékezés intézményesített, egész Európa történetét és gondolkodásmódját átító formájával – amit az emlékmű építészeti koncepciója, megvalósítása és az évekig tartó nyilvános vita egyaránt meghatározott (leírás és részletek: STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS Hrsg. 2007). Az emlékezést mint az aktív befogadást a kiállítás felületeit – vitrinek, tablók, vetítők, szövegfalak, padlófelületek – beborító személyes szövegek olvasása indítja be. A személyes történetek drámai fordulatait, az

eseményeket krónikásként megörökítő szerzők próbálják írásban rögzíteni az ép ésszel felfoghatatlant. Az írás számukra az egyetlen lehetőség a gondolatok és érzések egyben tartására (vö.: RICHARZ 2007). Az írott szövegek esetében viszont nemcsak a tartalmi részek azok, amelyek az írás és olvasás, élet/halál és emlékezés fogalmait és gyakorlatait egybekötik, hanem a kivitelezés nehézségei – papír, íróeszköz szerzése, az írások továbbítása és elrejtése, és így tovább –, illetve a nyelve – a különböző anyanyelvek és a jiddis szerepe – egyaránt. Az emlékmű földalatti részében berendezett kiállításban nem találhatóak eredeti tárgyak és dokumentumok, csak azok digitális másolatai, vagy kiemelt, tipográfiai és grafikai megmunkált részletei. A kiállítás nem próbál múzeumnak látszani, a szövegalapú kiállítás a gondolkodás, írás és olvasás mechanizmusait egyértelműen a fennmaradás, megörökítés és az emlékezés funkcióihoz és élményeihez köti, amihez elmaradhatatlan a befogadók olvasásra és gondolkodásra készítése, intellektuális és emocionális bevonása, az emlékezés és a szellemi aktivitás lehetőségeinek megteremtésével. Az emlékmű így emlékmű marad, de a könyv-metafora, az archívum és a kiállítás műfaji elemeinek alaposan végiggondolt beépítésével.<sup>27</sup>

A budapesti Holokauszt Emlékközpont állandó tárlata – a fenti példákhoz hasonlóan – ugyancsak ezeket a nagyon sűrű jelentéstartalommal rendelkező, elsősorban írott (nyomtatott és privát, kézírással készült) szövegeket és képeket használja a kiállítás elkészítésekor. A megvalósítás nagyon sűrű, eseménytörténeti szempontból a legapróbb részleteknek is figyelmet szentel – ami semmi esetre sem hátrányára, mint inkább előnyére válik a kiállítás részletgazdagságának. A kiállítással kapcsolatban tehát nem azt tartom elsődleges kritikai szempontnak, hogy „mindent elmond” és mindenről „sokat mond el” (vö.: DÖMÖTÖR 2006:70-72), vagy, hogy az eseménytörténet nem kapcsolódik össze a prezentáció során a modernitás nagy vívmányával az iparszerűséggel (vö.: GERŐ 2006; a koncepciót Zygmunt Bauman fogalmazza meg: BAUMAN 2001), hanem inkább azt, hogy a különböző műfajú szövegek (forrásokat és interpretációkat) használata mellett a kiállítás – a politikátörténeti eseményeken kívül – például a szövegösszefüggéseiről nem gondolkodtatja el a látogatókat. A kiállítás könyv- és albumszerű építkezése nyilvánvaló, mégis a könyvek és albumok szerepéről nem fogalmaz meg gondolatokat. Ami azért is fájó hiány, mert az intézmény megnyitása éppen egy ilyen forráshoz, az ún. Auschwitz-album kiállítási feldolgozásához, szöveges és mozgóképes (rendező: Enyedi Ildikó) interpretációjához kapcsolódott. Az információ, a híradás, a levél, a jegyzet, az írás mint az életben maradás „egyetlen” lehetősége, másfelől az olvasás mint az emlékezés aktív formája a Holokauszt Emlékközpont állandó kiállításában is összekapcsolhatná a diskurzus (emlékezetmunka) alkotóelemeit, ráadásul nemcsak egymással, hanem a tágabb intézményi kontextussal és praxissal

<sup>27</sup> Az emlékmű építészeti koncepciójával, a német közbeszédben és kritikában betöltött szerepével most nem foglalkozom. Erről összefoglalás olvasható: STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS Hrsg. 2007:9-39

is, mint az archiválás, a feltárás, a fordítással és a kiállítás – ami az Emlékközpont esetében a praxis szerves része. A kiállítás korszerűségéhez és hiteles ismeretközvetítéséhez nem fér kétség, de a szövegalapú bemutatásban nem történik meg a módszeres újraírás, a kiállítás a lejegyzés és nyilvánosságra hozás lehetőségein kívül nem vesz igénybe a választott prezentációs eljárás – szöveg- és könyvszerűség – módszertani újításokat.

A dokumentum alapú, archívum jellegű megközelítések relevánsak, fontosak és elhagyhatatlanok a reprezentációk jól felépített rendszerében. A holokauszt múzeumi/kiállítási feldolgozásának ez a tartalomközvetítés módszertanilag is megfelel, a fent bemutatott kulturális és tudományos szempontból alapján. A magyar holokauszt intézményi interpretációjával kapcsolatban jól látható, hogy a második világháborús népirtás traumájához Magyarországon alig, rejtve vagy hangsúlytalanul kapcsolódnak értelmező szándékú, emlékeztetmunkán alapuló vizuális reprezentációk – pedig erre a magyarországi intézményi struktúrában több lehetőség is kínálkozott volna. (Magyar Nemzeti Múzeumban a magyar holokauszt szinte csak mellékes szálként, elszennvedett külső történetként jelenik meg a 20. századi állandó kiállításban, a Terror Háza állandó kiállítása pedig lényegesen nagyobb teret és figyelmet szentel az 1945 utáni kommunista terrorra, mint a második világháborús népirtásra, annak társadalmi következményeire. Továbbá Magyarországon a holokauszt emlékezete a nyilvános köztereken sem jelenik meg.) Tehát a hiány legkevésbé sem a sokkoló múzeumi eszközök hiányát jelenti, hanem sokkal inkább a holokauszt emlékezeti, archivális és traumatikus élményét feldolgozó és bemutató magyarországi reprezentációk, továbbá a történelmi események sorozataként bemutatott magyar holokauszt mai társadalmi és személyes következményeit. És éppen ebben a reprezentációs hiányban nagyon nehéz meghatározni a Holokauszt Emlékközpont helyét, szerepét és állandó kiállítását, annak kritikai diskurzusával együtt. A *Jogfosztástól népirtásig* című kiállítás mostani formájában ugyanis láthatóan nem tudja azt a nagyon bonyolult, különböző funkciókat elrendező társadalmi, politikai és intézményi szerepet betölteni, amit szántak neki. És ez nem azért van, mert a kiállításban túl sok lenne a szöveg – ami amúgy is relatív kritikai pont – hanem inkább azért, mert a kiállítás ugyan a könyvet választotta prezentációs paradigmaként, de nem használta ki annak szerkesztési és kiállítási térben alkalmazható lehetőségeit, nem alakította a jelentéseket sűrítő, kritikai és értelmezési stratégiát megvalósító kiállítási paradigmává (és ezt a kiállításban érzékelhető precíz részletesség sem pótolhatja). Probléma továbbá, hogy Magyarországon nincs meg a magyar és európai holokauszt eseményeihez és következményeihez kapcsolt, emlékeztetmunkán és ismeretátadáson alapuló reprezentációk jól felépített intézményi rendszere. (És ebbe a rendszerbe olyan reprezentációk beillesztésére és interpretálására is szükség van, mint például Art Spiegelman – már magyarul is olvasható – *Maus* című képregénye

[SPIEGELMAN 2008], vagy akár Zbigniew Libera *Auschwitz* LEGO című alkotása.) A köztéri szobor, az emlékhely, az archívum, a múzeum és a pedagógiai funkciókat is betöltő, forrásokat és koncepciókat elemző módon bemutató kiállítás létrehozása nagy ambíciójú vállalkozás (ld. Jüdisches Museum, Berlin), amihez társadalmi, politikai és tudományos konszenzusra egyaránt szükség van. A budapesti Holokauszt Emlékközpont létrehozása, állandó és időszakos kiállítási struktúrája, oktatási programja, napi működése, történelmi hitelessége hiánypótló és méltányolandó vállalkozás, de csak nagyon korlátozott mértékben vált a nemzeti múltfeldolgozás és traumakezelés intézményévé.

Az Emlékközpont létrehozása, működése, társadalmi és kulturális funkciója egy régi tartozás beváltása. Az évek óta működő állandó kiállítás megfelel a történelmi hűség, az autentikus forráshasználat, mind pedig a vállalható és korszerű múzeumi látványtechnika feltételeinek – még ha nem is sorolható a könnyen befogadható alkotások sorába. Mindezzel együtt az intézmény elszigeteltsége nyilvánvaló: a holokauszt traumájának múzeumi bemutatásának hiányát ugyan végül az Orbán-kormány kulturális vezetése feloldotta (Kelet-Európában elsőként – FRITZ 2008:140), de a lehetőségek csak korlátozott megvalósítást tettek lehetővé. A holokauszt története és ezzel a Holokauszt Emlékközpont története és léte nem vált a magyarországi emlékezetkultúra és múltfeltárás kitüntetett pontjává és mozgatójává. Olyan félmegoldás maradt, ami élesen világít rá a magyarországi emlékezetmunka elmaradottságára, a társadalmi felelősségvállalás, a kritika, a konszenzus és a dialógus hiányára, ennek következményeire.



## 6. Kitérő: Emlékmű – az emlékezés és az emlékeztetés mint paradigma (Auschwitz)

Emlékezés mozgásban – *Az elárult állampolgár*

A holokaust traumáját az Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum 18. blokkban 2004. április 15-én megnyitott magyar állandó kiállítása új fogalmak beemelésével mutatja meg. Annak ellenére, hogy az installáció a zárt térben rendezett kiállítások prezentációs eszközeivel él, tulajdonképpen egy alapvetően más funkciójú térről, egy feszes koncepciójú emlékműről van szó. A megnevezés, az autenticitás elemeire épített térben az emlékezést és az emlékeztetést az emlékhelyen áthaladó látogatók tartják mozgásban – átvitt és konkrét értelemben egyaránt. A korszerű vizuális fordítási eljárások alkalmazásával építkező, rétegzett szimbolikus tartalommal bíró „virtuális” kiállítás – a magyarországi múzeumi/kiállítási prezentációkhoz képest – új perspektívát és lehetőséget kínál az egyéni és a kollektív emlékezetmunka számára (látványterv és koncepció: Rajk László).

*Az elárult állampolgár* című kiállítás szóösszetételében használt ’elárulás’ új fogalmi és tartalmi keretbe helyezi a holokaust magyarországi múzeumi/kiállítási megközelítését. A Magyar Nemzeti Múzeum állandó kiállításának rendezői gyakorlatilag súlytalanul, szinte csak mellékesen mutatják be a deportálások és a tömeggyilkosságok történelmi valóságát és áldozatait, s felelősnek az Eichmann-kommandót és a jól szervezett adminisztrációt tartják. Anélkül, hogy akárcsak egyetlen szó is esne a zsidók jogfosztásáról, a munkaszolgálatok megszervezéséről és következményeiről, a gettók kiépítéséről és az oda költöztetett zsidó családok kirablásáról és végül a haláltáborokban véghezvitt tömegmészárlásról. A „magyar nemzet” 20. századi történetében az események tulajdonképpen véget érnek a nyilas hatalomátvétellel megszűnő „védett státus” felszámolásával. A Holokaust Emlékközpont *Jogfosztástól népiirtásig* című állandó tárlata ugyan ezt a hiányt pótolja, a forrásokat, az archív szöveg- és képanyagot precízen rendezi kiállításba, de a politikatörténeti és (a kronológia mellőzése ellenére) eseménytörténeti szálra felfűzött prezentáció épp az emlékezés fogalmával és praxisával nem kezd semmit – ami a hiányok másik rétegére mutat rá. *Az elárult állampolgár* című lengyelországi installáció viszont már címválasztásával is más utat jelöl – a kollektív felelősség kérdéskörének központba állítását – majd kilenc tematikus egységbe rendezve, erős képekbe sűrítve mondja el az 1944-es deportálásokat, előzményeivel, a tömeggyilkosság máig ható következményeivel. A magyar holokaust tartalmi felosztása (*Minden tizedik; Munkaszolgálat; Jogfosztás, kifosztás; A német megszállás; Gettósítás, deportálás; Magyar zsidók Auschwitz-Birkenauban; Roma holokaust; A nyilas uralom; Embermentés, ellenállás*) ugyan nem lép túl a Holokaust Emlékközpontban kialakított állandó kiállítás tematikus struktúráján, de az installáció vizuális struktúrája, a tárgy, a kép és a felirat viszonyrendszerének új alapra helyezése

határozottan új réteget mutat meg a holokauszthoz kapcsolódó emlékeztetmunka megvalósításában.

Az installáció építőköveit a személyesség és a *megnevezés*, az *autentikus kiállítási tárgy* és a *mozgásban tartott emlékezés* koncepciója és gyakorlati megvalósítása adják. A fotóarchívumokból származó képanyag mozaikos illesztésével, a szereplők megnevezésével, a vágás, a nagyítás, a kiemelés és a rövid feliratozás szerkesztési eljárásainak alkalmazásával áll össze – a blokk falain vetített képként megjelenő – történet. Míg például a Magyar Nemzeti Múzeum állandó kiállítása következetesen kerüli a deportálások következtében munkatáborokba vagy haláltáborokba került emberek személyes sorsának bemutatását – mintha az országhatár elhagyásával nem is tartoznának a „nemzet” történelméhez – addig a Lengyelországban látható installációban az áldozatok beazonosításával és megnevezésével a történetet döbbenetesen közel hozza azok számára is, akik sem személyükben, sem családtagjaikon keresztül nem tartoznak az áldozatok, a túlélők és a leszármazottak csoportjához. A személyes tragédia és a kollektív felelősség, a személyes hiány és a társadalom ehhez a hiányhoz és tragédiához kialakított viszonya, a holokauszt máig ható társadalmi következményei az installáció szerves részét képezik.

A kiállítás épülete az installáció egyetlen autentikus „kiállítási tárgya”. A 18. blokk – ahogy az egész haláltábor – az ott történt szörnyűségek és következmények tanúja – egykor és most. Az installáció pedig egy olyan jelen időben létrehozott mesterséges tér, amely egybekapcsolja a különböző időket a blokk belső terében. „A jelen terét létrehozó meghatározó platform, a tulajdonképpeni kiállítási felület (üveg és expandált lemez váltakozása) sehol nem ér hozzá a múlthoz, az épülethez. Mintegy az épület padlója fölött lebeg, karnyújtásnyira az épület falától. A platform áttört vagy éppen átlátszó, a látogató nemcsak nem érintheti, de lábával sem illetheti az áldozatok házáat, ugyanakkor semmi sem takarja a múlt áldozatainak meztelenségét” (Rajk 2006:177). Az autentikus tárgy mint érinthetetlen felület van jelen a kiállításban, melynek falára a képek csak vetített formában kerülhettek fel, és a térben haladni is csak a felülettől elemelt rámpákon lehet. A bekeretezés, az érinthetetlenség, a megnevezés és a feliratozás gesztusai egyértelműen múzeumi/kiállítási gyakorlatra utalnak, a birkenaui 18. blokk installációja és egész tere viszont elsősorban egy összetett jelentésstruktúrájú emlékmű – amelyhez viszont az ismeretátadás gyakorlata is kötődik.

Az installáció harmadik összetevője az emlékeztetmunka. A múlt és a jelen vizuális összeillesztése és egymásra vetítése ugyanis olyan kontextust teremt, amelyben a kommunikatív (elbeszélt, saját) emlékeztet és a kulturális emlékeztet mintázatai egyformán megjelennek. A befogadáshoz szükséges intellektuális munka és szellemi aktivitás pedig összekapcsolódik a fizikai aktivitással is – a blokk belső terében, illetve a tábor egész területén. A falakra vetített archív

állóképeken kívül a tábor külső területein elhelyezett három webkamera képei is megjelennek az installációban. A látogatók már akkor bekerülnek a blokk jelen idejű terébe, amikor még be sem léptek oda, majd belépve láthat másokat, akik majd talán szintén megfordulnak a 18. blokkban. Az idősíkok mozgással való összekötése a blokkban felépített installáció működésének is alapja: ugyanis ha mozdulatlanul maradnak a látogatók, vagy épp nincs a blokkban látogató, akkor leáll az „emlékgép”: „kollektív emlékezetünket csak saját állandó, aktív részvételünk tarthatja ébren [...] ott állunk egy múlt nélküli űr közepén” – írja a látványtervező a kiállítás katalógusában (RAJK 2006:178).

*Az elárult állampolgár* című komplex installáció az emlékezés, a múlt, az emlékeztetés, az emlékhely és a kiállítás összefüggéseinek fogalmait korszerű formában összegzi a birkenai blokkban. A téma és a koncepció korszerű megközelítése összekapcsolja a reprezentáció fogalmát az aktív, élő, mozgásban tartott emlékezésmunkával, és ezzel a több elemében új megközelítéssel egészíti ki a magyar holokauszt reprezentációs paradigmáit.

#### Átkelés a hídon – *Szellemek hídjá*

Az auschwitz haláltábor több egymással intellektuálisan érintkező alkotással és kiállítással teremti meg az emlékhely összetett tér- és jelentésstruktúráját. A 18. blokkban megvalósított komplex gondolkodásmód megvalósításához több szálon kapcsolódik, de azon túl is mutat az az építészeti terv, egy híd (a Szellemek hídjá), amelynek megvalósítására a következő években kerül sok. Az érintettség és a megérintés, illetve a befogadói aktivitás és az emlékeztetmunka összekapcsolásának építészeti megfogalmazása a holokauszttal foglalkozó társadalomtudományi munka számára is elgondolkodtató terepet jelent, amelynek tanulságai a múzeumi és kiállítási munkára is hatással vannak.

Zygmunt Bauman *A holokauszt és a modernitás* című írását egy elgondolkodtatóan őszinte, de korántsem érzelmes vallomással kezdi (BAUMAN 2001). Elmeséli, milyen erősen hatott rá felesége, Janina, írása életének azon szakaszáról, amelyet a gettóban majd bujkálással töltött a második világháború időszakában. Az olvasás során viszont nemcsak Janina történetét értette meg, hanem rájött, mennyire másként gondolt a világnak erre a „részére”, amelynek ugyan tanúja volt, de „megsebzett” vagy „elragadott” áldozata nem. A holokausztra – sok tudós társához hasonlóan – a normalitástól eltérő, patológikus társadalmi jelenséggént tekintett, melynek leírásában az „eltérés” és a „különbözés” voltak a kulcsfogalmak. Az így kialakított tudományos diskurzus viszont általában levált a történelem fő áramlatairól, és úgy jelent meg, mint a zsidó

történelem „specializált szakértőket igénylő témája”, amivel kapcsolatban Bauman fenntartásait fogalmazta meg: „Lenyűgözően termékeny és felbecsülhetetlen fontosságú munkájuk azonban ritkán találja meg a visszautat a tudomány és a kulturális élet főáramába – igen hasonlóan ahhoz, ahogy ez manapság, szakértőkkel és szakosodással teli világunkban a legtöbb szaktudományban előfordul.” (BAUMAN 2001:11-12.) Ebből a kezdőpontból indítja el tudományos nézőpontjának megfogalmazását. Következtetései megértéséhez feltétlenül szükséges tudományos érdeklődését személyes tapasztalataival is kiegészíteni. Zygmunt Bauman lengyel zsidó családba született 1925-ben, Poznańban, de 1939-ben családjával együtt elhagyta Lengyelország németek által megszállt területét, és a szovjet zónába menekült. A holokausztról való gondolkodásában ez fontos kiindulópont – „nem voltam részese” –, ami kiegészül felesége történetéhez kapcsolódó intellektuális tapasztalataival, továbbá kifinomult és rendszerező társadalomtudományos gondolkodásmódjával. Ezek a szűrők vezetnek el írása kiindulópontjához, miszerint a holokauszt elemző feltárása segítséget adhat a modern és posztmodern társadalom aktuális kérdéseinek megválaszolásához is. Megközelítésében a holokauszt történeti hagyományát szervesen kapcsolja össze a racionálisan szervezett modern társadalom eszméjével, így a holokausztot nem a gonoszság, mint inkább – Hannah Arendt és Theodor Adorno szellemi hagyományán – a racionalitás bűnének tekinti. A modern ipari társadalom körülírására használható fogalmak, rendszerek és szervezeti egységek – ipari rendszer, modern gyár, tömegtermelés, modern vasúti szállítás, fejlett vegyipar, mérnöki munka, bürokratikus rendszer és tervezés – a második világháború során létrehozott haláltáborok működtetésének is alapjaivá váltak, ezért a társadalomtudományos elemzés számára is támpontot jelentenek: tehát nem az „eltérés”, hanem a „hasonlóság” válik számára kulcsfogalommá. Ha tetszik, ha nem – érvel Bauman – a holokauszt a modern fejlődés eszmerendszerén és gyakorlatán alapul, megvalósítása pedig a társadalmak addig ismeretlen arcát fedte fel: amikor a racionalitás és az erkölcs más irányba mutattak, és a „széttartásnak” az emberiség lett a vesztese: „A holokauszt esetében egyedülálló módon ezek egybe azok a régi feszültségek, melyeket a modernitás figyelmen kívül hagyott, elhanyagolt vagy nem oldott meg – valamint a racionalitás és a hatékony cselekvés azon erőteljes eszközei, melyeket maga a modern fejlődés hozott létre.” (BAUMAN 2001:17)

Bauman érvelésében aprólékosan bontja ki mondanivalóját, de a szöveg olvasásakor szüntelenül érzékelhető az új utak kereséséhez fűződő kutatói nyugtalanság. Nagyon hasonló érzése támad a befogadónak Jarosław Kozakiewicz *Szellemek hídjá* című alkotásának „olvasása” közben is. A híd tervét és koncepcióját Kozakiewicz az Auschwitz–Birkenau Nemzeti Múzeum mellett épülő park nemzetközi tervpályázatára készítette.<sup>28</sup> A finoman ívelt, szoborszerű építmény

<sup>28</sup> A pályamunkáról és az alkotó más munkáiról információt ld.: <http://www.kozakiewicz.art.pl/>. A híd makettjét és az átkelés animációját a budapesti Lengyel Intézet mutatta be (Platán Galéria – Lengyel Intézet, 2007. január 19. –

a pályázat nyertes alkotása. A híd – a terv szerint – a múzeum barakkokkal szabdalta táborterületéről vezeti át a látogatókat a Sola folyó fölött egy szimbolikus terekre osztott zöld parkba. Az alkotás – a terv és a makett – funkciójában, formai megoldásaiban és emocionális tartalmában egyaránt aprólékosan átgondolt, rétegesen építkező mű, ami – az előző példákhoz képest – fogalmi, módszertani és gyakorlati szinten is továbbgondolja az emlékeztetmunka és a reprezentáció összekapcsolását.

A hidak egyfelől mint hétköznapi használati tárgyak a mindennapi élet hasznos alkotórészei, a folyón való átkelés biztonságos, időben és térben egyaránt racionalizált segédeszközei. Másfelől a híd a szimbolikus nyelvhasználat, a metaforikus, „képes” beszéd megkerülhetetlen – sokszor sablonos és közhelyes – fogalma is. Korántsem könnyű vállalkozás e tárgyat és e fogalmat gondolatébresztő tartalommal megtölteni, a jelentésrendszer új regisztereit megmozgatni. A közhelyek kiszabadítása persze kihívás is lehet az alkotó fantázia számára. Kozakiewicz a hétköznapi használati funkció és a szimbolikus jelentés összeillesztésén túl még egyet csavart alkotásán: a jelentéstartományt kiegészítette a szobor és az emlékmű ugyancsak rétegzett fogalomrendszerével.

Zygmunt Bauman a modern társadalom és a holokauszt egymásra vetített elemzésében több olyan szálát vesz fel, amely a *Szélemek hídjai* koncepciója megértéséhez is segítséget ad. Egyfelől nagyon könnyen adódik a következtetés, hogy az organikus hídformát a „natura” birodalmába utaljuk. A szerkezet lágy vonalai és a „möbiusi szerkesztés áramló tereinek folyamatossága” könnyen ragadtatja a nézőt arra, hogy az alkotásban a modern civilizáció „ellentételezését” lássa – fogalmazott Rajk László a terv és a makett magyarországi kiállításának megnyitóján (ld. előző jegyzet). A „könnyű”, „természeti” képződmény látszata mögött viszont a mérnöki munka, a tervezés, a precíz számítás és kalkulálás racionális világa húzódik meg. A formatervezésben a harmincas, negyvenes évektől jelent meg az organikus formák keresése – a tárgyak virágra, tojásra, kavicsra, gömbre és más természetben található formára kezdtek hasonlítani. Használatról, formáról, anyagról és technológiáról való összehangolt, rendszerszerű gondolkodás akkoriban olyan új megoldásokat eredményezett – elsősorban a bútortervezés területén – amelyek teljesen új utat nyitottak egyfelől a mindennapi tárgyak, a modern tárgykultúra, másfelől a modern gyáripár és a tömegtermelés világában. Az „ép ésszel elképzelhető” tárgyformálás meghaladására tett kísérletekben a korszak legismertebb formatervezői és gyártói vettek részt, és egy-egy alkotás tervezése és kivitelezése között akár éveket is eltöltöttek a gyártáshoz szükséges technikai fejlesztés kidolgozásával.

---

március 9.). A kiállítást Rajk László nyitotta meg. (A megnyitó szövege: RAJK LÁSZLÓ A hasznos emlékmű. Megnyitóbeszéd. *Élet és Irodalom*, 2007. január 28.)

A *Szellemelek hídja* mint megformált tárgy tehát nem érthető meg a megvalósításhoz szükséges korszerű technikai háttér szétszalazása nélkül – ami az építészettel és formatervezéssel foglalkozó szakemberek számára majd nyilván kiváló elemzési terepet kínál a terv megvalósulását követően. De ugyanilyen fontos az emlékhely (Auschwitz–Birkenau), a történeti szituáció (a holokauszt) és az emlékmű (a híd) egymással szervesen összekapcsolódó hármasan elgondolkodni, s mindezt a kortárs társadalmi és kulturális kontextus jelentéshálójára vetíteni. Ebben az összefüggérendszerben még inkább látszik, hogy a *Szellemelek hídja* egy racionálisan végiggondolt kortárs alkotás, a modern építészet egyik lehetséges új gondolata, amely nemcsak a hídról mint tárgyról, hanem a térről és a haladásról is új állítások megfogalmazására vállalkozik. A megvalósítás módja viszont „céhes” kereteket idéz, ami a modern ipari tömeggyártás sorozattermékei helyett sokkal inkább az egyedi megmunkálású „kézműves” tárgyak világát eleveníti fel. Ezen a ponton ér össze praktikus szemlélet és kulturális kontextus, és hozza létre az Auschwitz–Birkenau holokauszt-emlékhely hídformájú szobrát. Ha elfogadjuk Zygmunt Bauman állítását, miszerint a holokauszt a modern fejlődés eszmerendszerén alapul, akkor Jarosław Kozakiewicz alkotását is képesek leszünk másként látni. A *Szellemelek hídja* tehát egyesíti az építészeti alkotás és a kulturális állítás legfontosabb formai és tartalmi jegyeit, az alkotó így a híd jelentésébe beleírja a társadalmi és egyéni emlékezet kulturális jelentését, továbbá éles szemmel veszi észre, hogy az aktív használat (átkelés a hídon) életre hívja az emlékezet képekbe merevedett mintáit. „Különös elhatározás, ha valaki úgy dönt, hogy ezt a már ikonszerű szimbólumot alakítja át olyan szoborszerű alkotássá, mely funkcióját megőrizve válik emlékművé.” (Rajk László, ld. előző jegyzet.)

*Az elárult állampolgár* és a *Szellemelek hídja* olyan emlékművek, amelyek az emlékezetmunkát a térbeli haladáshoz, a mozgáshoz mint performatív aktushoz kötik, továbbá fontos észrevételeket fogalmaznak meg a műalkotás, az autentikus tárgy, a reprezentáció és a személyes érintettséggel kapcsolatban. Ezek olyan nélkülözhetetlen fogalmak és tartalmak, amelyek a holokauszt múzeumi/kiállítási prezentációja során ma már megkerülhetetlenek.

## 7. A prezentációs paradigmák poétikai és politikai dimenziói (Magyarország)

A disszertáció első részében vizsgált intézmények installációiban elsősorban a „saját” 20. századi történelem reprezentációi jelennek meg. Az intézmények – kulturális és tudományos praxisukon keresztül – a közelmúlt magyar történelmére, tágabb, elméleti síkon a történetiség koncepciójára reflektálnak, saját tradícióik és új missziójuk elemeinek kiállításba építésével. A Magyar Nemzeti Múzeum, a Terror Háza, a Szoborpark Múzeum – Memento Park, a Holokauszt Emlékközpont és az Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum 18. blokkja a 20. századi magyar történelem egy-egy korszakát bemutató, kiemelt tudományos és társadalmi szereppel rendelkező magyar intézmények, amelyek éppen ezért alkalmas arra, hogy jelentős, paradigmaticus múzeumi/intézményi állásfoglalásokat hozzanak létre – a gyűjteményeikben és archívumaikban felhalmozott forrás- és tudáskészlet elemző bemutatásával. Az 1989-es magyarországi rendszerváltozás fontos eleme és mozgatója e prezentációknak: nemcsak azért, mert azt követően készültek, és addig el nem mondott vagy másképp elmondott történeteket vittek színre, hanem azért is, mert ez a változás az intézmények társadalmi nyilvánosságban betöltött szerepét is alakította. Az intézmények az új produkciók és saját intézményi szerepük megfogalmazásához különféle prezentációs paradigmák alkalmazása mellett kötelezték el magukat. A lineáris időfelfogáson alapuló kronológia, a jelenetekbe és díszletekre fordított történeti előadás, a hősök emléksarnoka, az album és az emlékmű olyan prezentációs megközelítések, amelyek tudatosan és sok esetben ösztönösen is irányítják az installációt tervező és megformázó rendezők és látványtervezők munkáját. Különös, mégis általános jelenség, hogy a 20. századi magyar történelmet színre vivő kiállítási vállalkozások tulajdonképpen anélkül választották és használták e metaforákba sűrített módszertani eljárásokat, hogy a prezentációs módok történeti szerepéről, elméleti, módszertani és gyakorlati következményeiről érdemben nyilatkoztak volna, tudományos vitát kezdeményeztek volna. A színrevitel módszereinek tudományos kontextusa, a fogalmak és eljárások tisztázása nem képezte az újonnan készülő múzeumi/kiállítási munka részét, és ezek az észrevételek az alkotásokhoz kapcsolódó kritikai szövegekben is lényegesen kevesebb figyelmet kapnak – az eseménytörténet, a politikatörténet és az autenticitás koncepcióihoz képest. Pedig a kiállítások politikai és poétikai dimenziói sem a színrevitel, sem pedig a kritika esetében nem választhatóak el egymástól.

A tudástermelésben résztvevő intézmények hatalomhoz és ’politikai’ mezőhöz kapcsolódása tudományos közhely. Foucault diskurzus-elmélete szerint (az elmélet leírása: FOUCAULT 1991, 2000; magyarországi recepció további irodalommal: SZABÓ 1996, KISS 2000) a nyelv azáltal jön létre, hogy használjuk, a használat pedig olyan diszkurzív tereket hoz létre,

amelyek tudást és hatalmat egyaránt termelnek. A múzeumok kiállítási terei eminensen ilyen közegek. Viszont a kiállítások politikai/hatalmi regiszterei szervesen kapcsolódnak a 'poétikai' dimenzióhoz: a jelentések előállításának praxisához és a szerzőség kérdéséhez. A különböző tudások, szerzők és megszólalások egymástól eltérő diskurzusokat hoznak létre – múzeumi kontextusban is. Az egymással versengő múzeumi/kiállítási prezentációk esetében az uralkodó narratívák feltérképezése és kritikus megközelítése a megértés alapköve. A cél nem tiszta formák létrehozása és leírása, hanem a hibrid, értelmező kontextus keresése és megértése.

Minden nemzetnek vannak olyan történetei, amelyek kilépnek az ország határain túlra – nemcsak a történet folyamán, hanem az interpretáció szempontjából is. Az első fejezetben idézett példák is mutatják, hogy a 20. századi magyar történelem traumatikus eseményeire ez különösen igaz. Akár az első világháborút lezáró békéről, annak országhatáron belüli közvetlen következményeiről, akár a második világháború tragikus eseményeiről, vagy az 1956-os forradalomról beszélünk, nem állhatunk meg a „nemzeti” értelmezéseknél, az egymástól elszigetelten létrehozott, a dialógus és a konszenzus minden formáját figyelmen kívül hagyó magyarázatoknál – ahogy ez jelenleg a magyarországi múzeumi/kiállítási diskurzusban történik. A kulturális és társadalmi jelenségek ugyanis nem tartják be a „nemzeti kulturális intézmények” által felkínált határokat, és ez a keret ma már nem is elégséges sem az értelmezési, sem pedig az interpretatív keret létrehozásához. A kollektív emlékezésmunka korszerűbb keretek után kiált.

Ebben a diskurzusban a fő irányok a kulturális és szimbolikus reprezentációk tartalmi és formai kereteinek és lehetőségeinek precíz meghatározása – múzeumi interpretációk létrehozásával és kritikai szövegek megfogalmazásával. A nyolcvanas évektől kezdve számos nemzetközi példát találhatunk a változások összefüggésszerű leírására, a „hagyományos” múzeumi gyakorlattal szembeni kételyek és változtatási lehetőségek megfogalmazására, és ezek az írások a kultúra kutatás kritikai fordulatát követően a kilencvenes évektől napjainkig egyre inkább a praxis módszertani professzionalizálódásának irányába mutattak. A társadalomtudományok, a kulturális antropológiai megújult, és újrafogalmazott keretek között fordult a tárgyak, a gyűjtés, a gyűjtemények és a kiállítások jelensége felé, a múzeumi kiállítások pedig új értelmezési keretet nyújtottak a befogadók számára.

A magyarországi emlékezetmunkában, az ehhez kapcsolódó intézményrendszerben sokszor a működtetők számára sem világos formában keveredik az *emlékezés* és az *emlékeztetés* gondolatrendszere és napi gyakorlata. Míg az első (az emlékezés) egy közösség által vágyott/óhajtott forma, addig az utóbbi (az emlékeztetés) inkább egyfajta politikai teleológia, ennek gyakorlattá formált intézményi változata. Amíg a két megközelítés közötti alapvető különbség nem tudatosul, addig egymástól független, egymás számára érthetetlen, értelmetlen és



széttartó megoldások születnek. Erre a helyzetre gyakorlatilag az egyetlen megoldást a kortárs modern társadalomtudományként értelmezett muzeológia jelenti, amely törekvéseiben a múlthoz és a történetiséghez való viszony újrafogalmazását tekinti kiinduló pontnak, nyilvános vitákban formálódó koncepciók megfogalmazásával, és a tudományos eredmények korszerű eszközökkel történő vizuális fordítás alkalmazásával. A 20. századi magyar történelem múzeumi/kiállítási interpretációjának kidolgozásához tehát nemcsak a történettudomány konszenzusainak múzeumi kontextusba emelésére, hanem a múzeum és a kiállítás mint intézmény és műfaj kritikus megközelítésére is szükség van. A konszenzus és dialógus teszi lehetővé, hogy az intézmények (múzeumok, gyűjtemények, kiállítások és emlékművek) beépüljenek az „nemzeti” emlékezetkultúrába és emlékezetmunkába.

Magyarországon a 20. század történelmének bemutatása során a „tradicionális” nemzetfogalomra és az elszenvedett sérelmekre épített emlékezőpolitika az uralkodó múzeumi/kiállítási megszólalási forma, ami hozzájárult az intézmények politikai instrumentalizálhatóságához is. Ez az európai történelmi diskurzusból mára teljesen korszerűtlen megközelítés Magyarországon mélyen átitatja a 20. század traumáiról készített múzeumi/kiállítási prezentációkat. A nemzetfogalomról való leválás, a „nemzeti” koncepció túlmutató megközelítések létrehozása új értelmezési tartományba helyezhetik a múzeumokat, amelyeket így a korszerű társadalomtudományként felfogott muzeológia fogalomrendszerét és praxisát is új gondolatokkal, jelentésekkel, gyakorlatokkal és tapasztalatokkal töltik fel. A múzeumok politikai struktúráról való távolodása a prezentációk „politikai” dimenzióit is helyrebillentik, a megszólalásokban kellő teret biztosítanak a szimbolikus tartalmak kibontására, a „poétikai” dimenzió részlet gazdag felépítésére. Ez a gondolkodásmód vezet el a múzeumok és a kiállítások módszertani revíziójához, a tartalmi és formai elemek tudatos választásához és használatához.

A múlt és a történetiség értelmezése és színrevitele olyan diskurzusból, amelyben az ehhez szükséges dokumentumokat és tárgyakat gyűjtő, feldolgozó, interpretáló intézmények erős szimbolikus mezővé válnak. Az emlékezetmunka és a szimbólumtermelés viszont nemcsak a kultúra- és társadalomtudományok számára jelent kihívást és terepet, hanem a politikai diskurzus számára is. A szimbólumtermelés és a szimbólumhasználat, a múlt felhasználása az 1989/1990-es politikai fordulatokat követően a kelet-közép-európai (volt szocialista) országok felismerhető jegyekkel bíró jellemzője lett. Magyarországon a rendszerváltás évei az új politikai nyelv megteremtése mellett a politikai önkifejezés más, nem (kizárólag) nyelvi jellegeinek is teret engedett, mint az ünnepek, a tüntetések, a jelképhasználat új formái. Lényeges változás viszont akkor jelentkezik, amikor ezek a szimbólumok maguk is vizsgálat tárgyává válnak, értelmező

környezetben – tanulmány vagy kiállítás – jelennek meg, ezen keresztül pedig visszakerülnek a hétköznapi gyakorlatba.

A 20. század történelmét feldolgozó és bemutató intézményből (múzeum, kiállítás, dokumentációs és oktató centrum) Magyarországon is többféle forma létezik – és ez a sokféleség európai kontextusban is érvényes. A magyarországi példák kapcsán látható, hogy az intézményalapítások politikai kiindulópontja erősen rányomja a bélyegét az intézmény működésére – különösen, ha az adott intézmény mögött sem alapításakor, sem azt követően nem alakul ki tudományos és szakmai konszenzus. A Magyar Nemzeti Múzeum esetében – ahol egy 19. századi alapítási hagyományról van szó – ez a tudományos konszenzus ma „házon belül” vélhetően fennáll, de a kiállításokban „olvasható” kijelentések tágabb (magyar és nemzetközi) tudományos kontextussal nem lépnek dialógusra. A Magyar Nemzeti Múzeum a történettudomány és a kortárs társadalomtudományok kritikai diskurzusait nem építi be látható formában kiállítási gyakorlatába, és az ilyen jellegű viták kezdeményezésétől is tartózkodik. A múzeum praxisa, tudományos felfogása alig mozdult el attól a 19. századi paradigmától, amelyben a „nemzet” történelme egy lineárisan elmondható kontinuos történet, amelynek bemutatásához nem társadalmi vitákra, hanem a múzeum „legszebb” és „legértékesebb” tárgyainak összeválogatása és egymasmellé állítására van csak szükség. És ez a gondolkodásmód a kiállítások témaválasztásában, illetve a prezentációhoz választott paradigmák választásában egyaránt tükröződik. A *történelem* színrevitele az elsődleges cél, amelyben a *történetiség* mint külső elemző kategória nem találja a helyét és szerepét.

Az 1989 politikai rendszerváltozást követő, újonnan, elsősorban kultúrpolitikai kezdeményezésre alapított intézmények esetében csak egy árnyalatnyival más a helyzet. A 20. századi történelmet új és más megközelítésbe helyező intézmények esetében (Szoborpark Múzeum – Mementó Park, Terror Háza, Holokauszt Emlékközpont) ma is érvényesek az alapítást meghatározó, elsősorban politikai, és csak másodsorban tudományos erővonalak. A Terror Házával ellentétben a Szoborpark és a Holokauszt Emlékközpont, a politikai érdekek és körülmények csökkenésével egyenes arányban, veszítettek társadalmi jelentőségükből is, és ezen a változáson egy esetleges tudományos konszenzus sem tudott változtatni – erre a Holokauszt Emlékközpont elgondolkodtató példát szolgáltat. A Terror Háza tudományos vezetői a kiállítás körül zajló tudományos viták tanulságait figyelmen kívül hagyták, így az állandó kiállítás értelmezése továbbra sem más, mint egy morális értékítéleten alapuló, a történelmet egyoldalúan bemutató „saját” olvasat. A Terror Házán a történettudomány konszenzusát számon kérő kritikai észrevételek mára gyakorlatilag elcsendesültek, és ez az inszenálás hangsúlyeltolódásainak kérdéseiről is elterelte a figyelmet. A Terror Háza mint egy sajátos paradigma, mint „új modell”

beépült a magyarországi múzeumi/kiállítási struktúrába. A Terror Háza ugyan a megnyitását megelőzően, és azt követően viszonylag hosszú ideig a közérdeklődés tárgyává vált – témaválasztása és a megvalósítás formai elemei ebben egyaránt szerepet játszottak – a megközelítés és a modell tágabb európai kontextusba is illeszkedett (elsősorban Kelet-Európában), Magyarországon intézményi követőkre is talált (Emlékpont Hódmezővásárhely), a magyarországi múzeumi és kiállítási rendszerbe, történettudományos diskurzusba mégsem integrálódott. Az intézmény mögül hiányzó tudományos konszenzus – és az alapítók egyértelmű emlékezetpolitikai szándékai – következtében a Terror Háza mára kevésbé tudományos, mint inkább társadalmi és politikai jelenség: szélesebb társadalmi nyilvánosság előtt megjelenő *emlékezeti-történeti reprezentáció*, maga is egy „érdekes” interpretatív tárló a „nemzeti” történelemben.

A Holokauszt Emlékközpont (a tervek szerint még Múzeum) létrehozásának és kiinduló feltételeinek megteremtése, a Terror Házához hasonlóan, az Orbán-kormány nevéhez kötődik, de az intézményi koncepció, továbbá a hely és a prezentáció megvalósítása, társadalmi kontextusa nem mérhető össze. A két intézmény helye és szerepe sajátos kettősséget mutat. A látványokba és jelenetekbe sűrített történelmi előadás (Terror Háza) és a precíz szerzői és szerkesztői munkát megvalósító könyv-forma (Holokauszt Emlékközpont) egymáshoz illesztését sem tudományos kritika, sem a közbeszéd, sem pedig a befogadók nem dolgozták „lelkiismeretesen” végig. A tudományos eredmények konszenzusainak intézményi praxisba emelése azért fontos eleme a múzeumi/kiállítási munkának, mert ez szavatolhatja a politikai instrumentalizáció elkerülését, továbbá segítheti a kommunikatív emlékezet és a kulturális emlékezet közötti dialógus megteremtését is – a mindennapi gyakorlat és a társadalmi szerepvállalás során egyaránt.

Mivel a 20. század magyarországi történelme, annak traumái a század második felétől az emlékezet (a túlélők autoritására építkező beszédmód) és a történelem (a diszciplína forrásföltárására és -kritikájára építő beszédmód) összetett, módszertanilag és morálisan is problematikus kereszteződésében helyezkednek el, az időszakot megjelenítő intézmények kérdései és válaszai nyitottságon, mégis kritikus hozzáálláson alapulhatnak. Ehhez nemcsak a megállapítások mögött meghúzódó tudományos konszenzus szükséges, hanem a különféle (nem egynemű) források és az érzelmi elváráshorizontok – melybe a túlélők jelentős része a saját értelmezéseit utalja (jegyzem meg, a saját szempontjából: joggal) – összeegyeztetése. Az összeegyeztetés kerete és lehetősége a hétköznapi praxis során alakul ki, és érinti az előzetesen kialakított intézményi kereteket, a különféle funkcióval és napi gyakorlattal rendelkező intézmény tényleges működését, továbbá a tudományos és köznap diskurzusban betöltött kezdeményező, dialógusépítő intézményi szerepvállalást. Miután a történész, az antropológus, a muzeológus maga is „benne áll” a hagyományban és a feldolgozás folyamatában, bizonyos események, traumák

esetében részese a túlélők és a politikai mező által megteremtett emlékezeti térnek, ezért a reprezentációk előállítása nagyfokú reflexiót igényel. A szereplők (beszélők, emlékezők, jelentéstermelők, interpretálók, befogadók, stb.) mozgásának, véleményének és szerepköreinek átfedései bonyolult, nehéz, de mindenképpen tanulságos mezőt hoznak létre: a kortárs értelmezés morális, esztétikai és politikai térbe is kerül egyszerre. A nyilvánosságban elhelyezett álláspont – bármennyire is alá van támasztva tényekkel – kilép a „hagyományos” történettudományos feladatok közül, s közéleti-politikai szerepet is magára ölt: olyan tudományos és hétköznapi dialógust teremt, amelyben egyre kevésbé van helye az egy oldalról megfogalmazott kinyilatkoztatásoknak, ezzel szemben remek lehetőség adódik a kérdések megfogalmazására, a dráma színrevitelén túl egy dialógusokból építkező elbeszélés összeállítására, és ehhez a megfelelő prezentációs paradigma választására és kidolgozására.

## MÁSODIK RÉSZ

### KIÁLLÍTÁSI ÉS PREZENTÁCIÓS ELJÁRÁSOK ÉS ESZKÖZÖK

„Egy néprajzi múzeumban egyaránt helye van minden, bármilyen jelentéktelennek látszó tárgynak is, mely a nép környezetéből származik.” (Bátky Zsigmond)

„Vitatom azt az előfeltevést, hogy a gyors változás nyomán eltűnne valami lényegi (a »kultúra«), valami koherens és elkülönülő identitás. És megkérdőjelezem azt a tudományos és morális autoritást is, amelyet a megmentő és megszabadító etnográfiaival társítanak. Ez a megközelítés ugyanis azzal a felvetéssel él, hogy a Másik társadalom gyenge és »szüksége van« arra, hogy egy kívülálló reprezentálja – és ami életében fontos, az a múltja, nem pedig a jelene vagy a jövője.” (James Clifford)

#### 1. A kortárs kultúra mint lehetőség – forrásképzés

James Clifford amerikai irodalomkritikus, kultúrteoretikus programnyelven fogalmazott kijelentésére *Az etnográfiai allegóriáról* című írásában olvasható (CLIFFORD 1999a:169), mely eredetileg 1986-ban jelent meg, a Clifford és George Marcus szerkesztőpáros nevével fémjelzett híres/hírheft *Writing Culture* tanulmánykötetben (CLIFFORD – MARCUS ed. 1986). A kötet és a megközelítés ellenzői és éltetői mára „könyvtárnyi” irodalmat írtak és szerkesztettek a tanulmányok recepciójaként: a tudásközvetítés, a kulturális reprezentáció, a terepkutatás és tudományírás politikai és poétikai dimenzióiról.<sup>29</sup> Az etnográfia és az antropológia tudománytörténetében a reprezentáció konstrukció természetének elfogadása, reflexív megközelítése, illetőleg a szerző és az írás módszertani bekeretezése olyan megkerülhetetlen kérdéseket állított reflektorfénybe, melyeket nem elfogadni vagy elutasítani, mint inkább végiggondolni szükséges. Ebben a kötetben jelent meg Clifford említett tanulmánya is, az antropológiai terepmunka és az etnográfia-írás módszertani összefüggéseiről. Elemzésében elsősorban klasszikus antropológiai szövegek és irodalmi művek felhasználásával mutat rá *múlt* és *jelen* összemosódására, a prezentáció időt és teret átalakító mechanizmusaira, az „etnográfiai jelenidő” történetiségen túlmutató *időtlenségére*. Az irodalmi szöveganalízis módszertani következtetései kiterjesztik a „másság” antropológiai leírásának lehetőségeit, időben és térben egyaránt.

A múzeumi térbe állított kulturális reprezentációk múlthoz, jelenhez és történetiséghez való viszonya, időkezelése és időszemlélete – akárcsak az etnográfiai írások esetébe – nemcsak

<sup>29</sup> Az egyik legfontosabb összefoglaló tanulmánykötet, amely az eredeti megjelenésétől számított tíz évet tekint át kritikai formában: JAMES – HOCKEY – DAWSON ed. 1997 (további irodalmat ld. ott).

fogalmi, hanem gyakorlati és módszertani kérdés is. A múlt helyett és/vagy mellett a jelen választása, tudományos feldolgozása és bemutatása, a történetiség határainak jelen felé kitágítása – ha lassan is, de – egyre határozottabb formában jelennek meg a kortárs társadalomtudományi paradigmára épülő múzeumok reprezentációs stratégiájában. Az átalakulás és a figyelemszentelés összefügg a társadalomtudományok empirikus fordulatával, és a módszertani következtetések múzeumi munkába integrálásával. Az integrációt viszont nemcsak – sőt, nem elsősorban – a kiállítótermekben, hanem a gyűjteményekben és a raktárakban szükséges elindítani. Hiszen a kortárs kulturális jelenségek múzeumi vizsgálata nem választható el a forrásokra (tárgyakra, képekre, szövegekre és dokumentumra) irányuló empirikus kutatásoktól. A kortárs fogyasztói kultúra, a tömegtermelés árucikkeinek és mechanizmusainak feltárása, a hétköznapi tárgyhasználat etnográfiai/antropológiai leírása és elemzése, múzeumi dokumentálása és feldolgozása első látásra távol esik a fentebb vázolt antropológiai terepmunka és etnográfia írás idővel kapcsolatos jelentéstulajdonítási mechanizmusairól.

A kortárs kultúra csak lassan bontakozott ki a megmentés allegóriára épülő, a múltat előtérbe állító muzeológiai módszerek és gyakorlatok fogságából, de új típusú gazdaság, az élménykultúra, a szabadidő és a fogyasztás fokozatosan beépül a tudományos múzeumi munkába is. Az új témák új tárgyakat, új kérdéseket és válaszokat, továbbá karakteresen különböző szín- és formavilágot integráltak a múzeum tereihez, átrendezve, felszabadítva régi beidegződéseket. Az átrendeződésre persze másként reagáltak az intézmények: van, aki lehetőséget látott, van aki veszélyt diagnosztizált, de a változásokat teljesen figyelmen kívül hagyni egyre kevésbé lehetséges.

A második részben vizsgált és elemzett kiállításokban elsősorban a jelenkori kultúra, a kortárs életvilágok fogalmai, jelenségei és reprezentációi kaptak helyet: globális jelenségek, a modernitáshoz és a mobilitáshoz kötődő új mentalitások, szokások és stratégiák, ismert vagy ismeretlen emberek apró, látszólag jelentéktelen tárgyai, hiányok, telítettségek, vélemények és kritikák megfogalmazásával. A fókuszpont újracsak a történetiségen, illetve a megvalósított prezentációkon van, de az első rész átfogó múzeumi paradigmáihoz képest a hangsúly a kompozíciós eljárások elemzésén van, a történeti előzmények és módszertani következtetések egybegyűrésével. A kérdések elsősorban a klasszikus néprajzi kánon, a nagy hagyománnyal bíró prezentációs technikák a kortárs kultúra elemeinek és jelenségeinek illesztésére vonatkoznak. A válaszok és lehetséges módszerek megfogalmazásához pedig a Néprajzi Múzeum *műanyag* című kiállítását választottam elsődleges elemzési terepként. A második rész vezérfonalát a kiállítás szervezésével gyűjteménybe kerülő tárgyak, illetőleg a kiállítási és prezentációs technikák különböző formáinak elemzése adja: a múzeumi gyűjteményfejlesztés, a tárgyfeldolgozás és a bemutatás lehetőségeivel együtt a jelenkor, a közelmúlt, a történetiség és az időtlenség kategóriái

is görcső alá kerülnek. A kiállítás elemzése során egyfelől a „kortárs kultúra” szóösszetétel lehetséges jelentésrétegeit, másfelől a kortárs tárgykultúra muzealizálásának, múzeumi feldolgozásának fogalmi és módszertani megközelítését vizsgálom – a tágabb strukturális (gyűjteményi), illetőleg tudományos következmények figyelembevételével. A disszertáció második részének fő mondanivalóját a kiállítási és prezentáció technikák elemző vizsgálata adja, amelyben az újraolvasás és a kritikai analízis módszerének alkalmazásával bomlik ki a múzeumi színrevitel – *display* – elméleti háttere, illetve módszertani megújulás néhány megvalósított formája. Az első részben körvonalazott forráshasználton túl, a második részben kiemelt szerepe van a forrásképzés mechanizmusainak – a nehézségekkel és a lehetőségekkel együtt –, hiszen a kortárs kultúra jelenségeinek múzeumi/kiállítási interpretációja és formanyelve elsősorban újonnan múzeumba kerülő források (tárgyak, képek, szövegek és dokumentumok) aktuális múzeumi feldolgozásával és elemzésével kezdődik.

A kiállítási és prezentációs eljárások és eszközök – mint a kép, a vitrin, a bábú, a makett az enteriőr, a *Kunstammer* és a sorozat – ebben a második részben sem egy kiállítási kézikönyv fejezeteiként, vagy egy múzeumi nagyszótár címszavaiként, hanem a múzeumi tradíciók és a kortárs jelenségek összekapcsolásának lehetséges példáiként jelennek meg. Az értelmezés és újraértelmezés szabadsága talán azt is megmutatja, hogy ezek az eszközök és eljárások kellőképpen nyitottak és alakíthatóak ahhoz, hogy ne kidobásuk, hanem megmunkálásuk jelentse az igazi kihívást. A kiállítások prezentációs eljárásainak és eszközeinek történeti körülírása és módszertani feldolgozása nem jelent mást, mint a múzeumi/kiállítási munka mikroszintjének megragadását. Ezek az eljárások, technikák és eszközök értelemszerűen nem választhatóak el az első részben bemutatott múzeummetaforáktól és prezentációs paradigmáktól, de egyirányú és kizárólagos kapcsolatok és összefüggések felállítására nem kell törekedni. A második részben – elsősorban Barbara Kirshenblatt-Gimblett múzeumteóriájának felhasználásával – részletesebben is megjelennek a prezentációs paradigmák és eszközök összefüggéseinek gyakorlati lehetőségei, de inkább az erővonalak, mint a határvonalak felrajzolásával. A múzeumok által választott uralkodó prezentációs formák és a színrevitel során a különböző eszközök és elemek alkalmazása viszont nemcsak a tudományos mezővel, hanem az intézmények gazdasági tőkéjével is kapcsolatban van, de a mozgékony és az egyedi megoldások száma sem indokolná az egyértelműnek és logikusnak látszó, ámbar a valósággal semmi kapcsolatot nem mutató prezentációs tankönyv összeállítását.

A prezentációs eljárásoknak minden esetben vannak történelmi előzményei, történetileg kialakult formái és eszközkészletei, amelyeket az intézmények nemcsak lecserélhetnek, hanem változatlan vagy megújított formában igénybe is vehetnek. A második részben arra keresem a

választ, hogy az aktív múzeumi munka és a praxisban szerzett saját tapasztalatok miként hatnak egyfelől az effektív múzeumi/kiállítási munkára és az elemzésben kibontott jelentések összetettségére, másfelől a szerzői szerep sajátos pozíciója okán az alkotást elemző, kvázi kritikusi külső szerep megfogalmazására. A második rész empirikus anyagát meghatározó *műanyag* című kiállítás (Néprajzi Múzeum, 2006. április 27. – 2007. február 4.) terepként választása így egyfelől teljesen szubjektív, hiszen nyilvánvalóan nem az egyetlen magyarországi kiállítás, amely a kortárs kultúrát a maga összetettségében kívánta felfejteni. Másfelől mégsem az, mert a kiállítás egyik jelentős, módszertani rétegét éppen a felsorolt prezentációs eljárások és eszközök újragondolása adta, amely térre fordított formája a látogatók számára is hozzáférhető volt. Az elemzés nehézségét viszont éppen a távolítás fogalmába lehet sűríteni: miként lehetséges egy olyan alkotásról kellő kritikával írni, amelyet nemcsak ismer a szerző, hanem maga is részt vett a kiállításkészítés kollektív folyamatában, alkotóként? A kérdés jogos, a kihívás nagy, a megvalósítás pedig remek lehetőségeket kínál a szerző, a beszélő, az olvasó és a befogadó közötti kapcsolatok végig gondolására is, a célok és az eszközök következetes szétválasztására.

#### Kiindulópont – szerepek, eljárások

A Néprajzi Múzeum *műanyag* című kiállításának előmunkálatai már 2005-ben elkezdődtek: az ötlet és a feladatok körvonalazásával, a kutatásban és a kivitelezésben résztvevők meghatározásával (főrendező: Fejős Zoltán; rendezők: Frazon Zsófia, Torma László és Turai Tünde), továbbá a kezdő lépések elindításával (a Néprajzi Múzeum és más múzeumok gyűjteményeinek áttekintésével, az önkéntes tárgybehozás ötletének megvalósításával). Az alapgondolat, miszerint a kiállításban bemutatott, elsősorban kortárs műanyagvilág az egyik legortodoxabb néprajzi kánonhoz – a *Magyarság Néprajza* tárgyi néprajzi kötetének felosztáshoz (BÁTKY – GYÖRFFY – VISKI 1933) – kapcsolódjon, olyan főrendezői döntés volt, amely az előmunkálatok közben összeálló tárgykollekcióra közvetlenül is reflektált. A táplálkozás, a lakáskultúra, az öltözködés/viselet témakörök a műanyag-kiállítás egyes termeiben viszont nemcsak tárgykészletként jelentek meg, hanem explicit formában a teremcímekben is. Ez a szerkezeti és fogalmi háló a klasszikus tárgyi néprajzi kánont idézte, de egy újabb témakör, a szabadidő beemelésével rögtön túl is lépett azon: távolította és relativizálta, de nemcsak a tárgyak, hanem a gondolatok és fogalmak szintjén is. A szabadidő mint a modern társadalom és a modern társadalomtudományok egyik alapfogalma és koncepciója, a mindennapi kultúra fogalmát és praxisát is más megvilágításba helyezte – ami a klasszikus néprajzi témakörök szempontjából rengeteg változást és lehetőséget kínált. A kiállítás



hétköznappal foglalkozó témakörei közé emelés a tematikus és koncepcionális változásra, annak tudományos következményeire is utalt.

A választott témakörök (anyag, termelés, táplálkozás, lakáskultúra, viselet, szabadidő, felhalmozás és újrahasznosítás) kiállítási színrevitele nem kapcsolódott evidensen klasszikus prezentációs formákhoz (családfa, ábra/kép, sorozat, enteriőr, bábú, vitrin, makett/modell), de a tárgyak, a gyűjtemény és a muzeológia egymásmellé állítása végül felszínre hozta ezen összefüggéseket. Így került egy másik „klasszikus” néprajzi kötet a látókörünkbe – Bátky Zsigmond *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére* (BÁTKY 1992 [1906]) –, amely a tárgyak kiállítási bemutatásával kapcsolatban is tartalmaz észrevételeket és javaslatokat. A kiállítás rendezői, a látványtervező/grafikus (Gerhes Gábor) és a falfestményeket tervező képzőművész (Rácmolnár Sándor) együttesen hozták létre azt a teret és nyelvet, amelyben a klasszikus kánonok és a kortárs gondolatok és tárgyak megjelentek.

A kiállításban megvalósított történeti és reflexív muzeológiai szemlélet (mint főrendezői koncepció) tehát egyfelől a térre és vizuális nyelvre fordításban, másfelől a kiállítás szöveges kommentárjaiban is megjelent: a teremszövegekben és a kiállításkatalógus tematikus elemzéseiben egyaránt. A kiállításkatalógus fejezetei – a kiállítás termeihez hasonlóan – Bátky prezentációra vonatkozó idézeteivel indul, és a kiállítási eljárások és prezentációs technikák alapszintű szöveges kifejtése is megvalósul, de a látványra és a prezentációs eljárásokra vonatkozó, azonos felépítés szerint szerkesztett, az eljárások és eszközök történeti előzményeket is feltáró, szisztematikus elemzés nem szerepelt a kiállítás és a katalógus céljai között (FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a). A disszertáció második részéhez ezen koncepciók kidolgozása adta a kiindulópontot.

A kiállítási munka során több eljárás térre fordításában (*enteriőr, makett/modell*) rendezőként közreműködtem, amelynek koncepcióját a katalógusban szöveges formában is publikáltam. A katalógusírás során továbbá a *családfának* mint az összefüggések egyik grafikus ábrázolási módjának az alapszintű kidolgozását is elkészítettem. A *bábuhasználat* és az *archeológiai rétegekkel* kapcsolatos rendezői és szerzői munka ugyanebben a formában valósult meg (Fejős Zoltán jegyzi szerzőként). A *sorozat* továbbá a *kép/ábra* viszont explicit formában csak a kiállítás teremiben jelent meg, mint reflexív térszervezési eljárás (Torma László és Turai Tünde munkája nyomán), viszont a prezentáció szöveges megfogalmazása a katalógusból hiányzik. A *vitrin* és a *Kunstkammer* a többi prezentációs eljáráshoz képest kevésbé explicit formában jelent meg a kiállítás koncepciójában. A *vitrin* – a bábuhasználatához képest – kevésbé hangsúlyos eleme volt a kiállítás viselettel, öltözködéssel és a test megformálásával foglalkozó termében: inkább rokonítható múzeumi eszközként, mint önálló eljárásként került bemutatásra. A *Kunstkammer* pedig csak a látvány kompozícióba szerkesztése során vált hangsúlyossá, mert a terem (felhalmozás,

újrahasznosítás) tartalmilag az archeológiai rétegek koncepciójához kötődött. A disszertáció elemzésében azért döntöttem mégis a *Kunstkammer* részletes elemzése mellett, mert a nagy hagyományokkal és történeti előzményekkel rendelkező gyűjteményi stratégia, kvázi kiállítási forma, a reflexív muzeológia számára jól használható asszociatív teret és módszertani lehetőséget is kínál, továbbá a látványba szervezés egyik korai eljárásaként magába sűrít olyan koncepciókat, amelyek a későbbi múzeumi/kiállítási koncepciók megértéséhez segítséget adnak. A figyelemszentelés viszont a megvalósításnak sem mond ellent (részleteket ld. *Kunstkammer – a saját univerzum* című alfejezben).

A disszertáció második részében tehát egyfelől a kiállításban bemutatott és a katalógusban koncepcionálisan már felvezetett témaköröket gondolom tovább, a prezentációs eljárások történeti előzményeinek, elméleti és módszertani lehetőségeinek, továbbá a kortárs megvalósulási formák tanulságainak figyelembevételével. A kiállítási munkához és a katalógusfejezetekhez képest más léptékek, más módszerek és más célok valósulnak meg. A kiállítás kollektív vállalkozásként jött létre, amelyben a rendezők és a tervezők más-más hozzáállással, felkészültséggel és feladatkörrel, de együtt hozták létre az alkotást. A disszertáció második részében szereplő szövegek esetében egyszerűbb a kép: ugyan látszólag keveredik az alkotói és a külső kritikus szerepkör, de a szerzőség kérdése könnyebben meghatározható. Az alkotói szerep, a belső nézőpont viszont nem mond ellent egy elemző vizsgálat szempontjainak, csak óvatosságra, bátorságra és visszafogottságra int. Az elemzés során éppen ezért tartózkodom az érzelmi hozzáálláson alapuló következtetések megfogalmazásától, viszont bátram vállalom a szubjektív magyarázatokon alapuló döntések következményét.

## Műanyag, gyűjtemény

Bátky Zsigmond *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére* című, megjelenésekor (1906) alpműnek számító rendszerező és összefoglaló kötete mára ellenmondásossá vált: inkább tudománytörténeti szempontból fontos, semmint a napi gyakorlatban használható kézikönyv. A magyarországi néprajzi megközelítésű gyűjtemények tematikus struktúrájában, napi gyakorlatában viszont jelenleg is tetten érhető a kötet hatása, elméleti és módszertani szempontból egyaránt. Ez önmagában nem lenne probléma, ha közben készült volna egy módszertani szempontból korszerű, tudományos igényű, magyar és nemzetközi szakirodalmat felhasználó kritikai mű, amely az intézményesülés és műfajteremtés korai múzeumi tapasztalatait visszaépíti a kortárs múzeumi és kiállítási munkába. A „hagyományos” megközelítések figyelembevételére, azok reflexív

kritikájára azért is van nagy szükség, mert Bátky szövegében természetesen még ma is találhatunk bőven olyan észrevételeket, amelyek nemcsak a 19. század végi, 20. század eleji, rétegzetten strukturált, kézműves, mezőgazdasági munkából élő, paraszti társadalom mindennapi kultúrája „levételére”, hanem a kortárs populáris kultúra jelenségeinek megfigyelésére és interpretálására is alkalmas. Hiszen Bátky nem köti kizárólagosan a módszerek megvalósítását az akkoriban elsősorban a múltra tekintő, történeti tudományként definiált néprajztudomány témaköreihöz, és rengeteg olyan észrevételt tartalmaz, amelyen érezhető, hogy a részletekből és gondolatokból felépített kézikönyv alkotója saját múzeumi tapasztalatait közvetlenül is beépítette a módszerek megfogalmazásába. Éppen ezért a klasszikus szöveg újraolvasása nemcsak a megváltozott társadalmi, kulturális és tudományos kontextus kortárs kultúrához illesztésében adhat segítséget, hanem a korábbi és az aktuális múzeumi tapasztalatok különbségeinek megfogalmazásához is, ami a reprezentáció kritikai megközelítésének kiindulópontja is lehet.

A második rész elején idézett Bátky passzus (BÁTKY 1992:IV) egy nagyon megengedő és tágra nyitott gyűjteményfejlesztési „minimumot” fogalmaz meg, amelynek lényege a „bármilyen jelentéktelennek látszó tárgy” szóösszetételben sűrűsödik. Ez a mondat a 20. század elején leginkább azt jelentette, hogy a gyűjtés során *mindent* múzeumba kell vinni, mert minden egyformán fontos, és miután az akkori tudományos gondolkodás szerint a néprajztudomány tárgyát képező „hagyományos”, „népi” kultúra a huszonnegyedik óráját élte, ami még megmaradt belőle, az muzealizálandó volt. A 20. század végére és a 21. század elejére viszont a *minden* szócska könnyedén változik *bármivé: bármi*, ami – mégha teljesen jelentéktelennek és banálisnak tűnik is – válhat múzeumi műtárggyá, ami a tudományos kutatás során jelentéssel és jelentőséggel töltődik fel. A két megközelítést elsősorban a tárgyak értékítélettől mentes, esztétikai szempontokat háttérbe szorító szemlélete köti össze, de míg Bátky számára a „bármilyen jelentéktelennek látszó” tárgyak múzeumba kerülése a szelekció háttérbe szorítását, vagy mellőzését is jelentette, addig a kortárs kultúra múzeumi feldolgozása során mind a szelekció, mind pedig a jelentéktelenség fogalmának újraértelmezésére van szükség. Például az etnográfiai/antropológiai paradigmában tevékenykedő múzeumok számára a tárgyválasztás során nem a tárgyak külső, látványos elemei, esetleges nemesanyag tartalma jelenti az egyedül üdvözítő utat, hanem az egyszerű, banális, szinte láthatatlan mégis tartalommal, jelentéssel rendelkező, ezúton láthatóvá váló hétköznapi tárgyak és eszközök felkutatása, szelektálása, gyűjteménybe illesztése és bemutatása. A kortárs kultúra tárgybősége persze nem teszi lehetővé a teljes „kinti” világ múzeumi bekeretezését (amelynek sok értelme se lenne), így a megváltozott tudományos és kulturális diskurzusban Bátky megközelítése az elméleti, a módszertani és a gyakorlati munka során egyaránt újragondolható.

A hétköznapi műanyag tárgyakra irányuló kutatás és prezentáció abból az egyszerű felismerésből született, miszerint a hétköznapi műanyag tárgykultúrát lehet szeretni és lehet gyűlni, de ma már egyet nem lehet vele tenni: figyelmen kívül hagyni. A Néprajzi Múzeum gyűjteményében ugyan megtalálhatóak műanyagból készült hétköznapi használati tárgyak, és egyik raktár ajtajára sem volt kiszögelve a „Műanyagot ne!” feliratú tábla, a műanyag-kiállítás ötletének kidolgozásáig mégsem indult olyan tudományos kutatás, amely a széles körben elterjedt, sorozatgyártással készült hétköznapi tárgykultúrát vizsgálta volna. Pedig a globális hétköznapi kultúra múzeumi feldolgozása egyáltalán nem szokatlan jelenség a társadalom- és kultúratudományi munkát folytató múzeumokban. A kérdés – hogy foglalkozunk-e vele, vagy se? – mindig ott dől el, hogy mit gondol egy intézmény saját gyűjteményéről, miként fogalmazza meg az osztályozás, az elrendezés és a továbblépés lehetőségeit, majd ezeket az elképzelések milyen mértékben építi be hétköznapi praxisába, publikációs és kiállítási munkájába (STOCKING ed. 1985, PEARCE 1995, KORFF 2004). A tudományos keretek között megfogalmazott kérdéssor – aminek a végén ez áll: mi a néprajztudomány tárgya? – egészen odáig tart, hogy egy lokális keretek fölött álló országos intézmény miként fogalmazza meg saját társadalmi, tudományos és kulturális szerepét. A Néprajzi Múzeum által létrehozott, kortárs jelenségekkel foglalkozó, intézményi kooperációra épülő MaDok-programban<sup>30</sup> az – eltérő gyűjteményi struktúrával, múzeumi stratégiával és gyűjtőkörrel rendelkező – intézmények az elmúlt években több kísérletet is tettek a kortárs itt és most múzeumi feldolgozására (áttekintés és összefoglalás: FEJŐS – FRAZON szerk. 2007c). A Néprajzi Múzeum – ahogy azt már fentebb röviden leírtam – egy anyagcsoporthoz, a műanyaghoz nyúlt a legfontosabb kérdések megfogalmazásához, és a lehetséges válaszok gyűjteményi és kiállítási kontextusra fordításához.

A Néprajzi Múzeum gyűjteményi stratégiájában és kiállítási munkájában magától értetődő és indokolt volt a történetiség fogalmának jelenkor irányába való tágítása – amihez a műanyagok terepet és tárgyat egyaránt biztosítottak. A kortárs életvilágok vizsgálatát nemcsak azért vállalta az intézmény, mert elfogadta, hogy a kérdéseket ma már nem indokolt a múzeum határain túlra tolni, hanem elsősorban azért, mert a múzeumban már megtörtént a gyűjtemények azonos szempontok alapján való feldolgozása, az eredmények és következtetések publikálásával, a reflexív gondolatok múzeumi praxisba emelésével (FEJŐS főszerk. 2000). Ez a – nemzetközi trendekkel összhangban – végigírt gyűjteménytörténeti feltáró munka pedig a további kutatások számára is megfogalmazott irányokat, a gyűjteményfejlesztés lehetőségeinek felvázolásával. Az intézmény átfogó gyűjteményi elemzése nélkül a rövid idő alatt múzeumba kerülő, elsősorban a

<sup>30</sup> A program honlapja a [www.neprajz.hu](http://www.neprajz.hu) múzeumi kezdőoldal MaDok menüpontjában érhető el.

kortárs életvilágokból származó tárgyak és tárgye gyűjtések helye csak problémát és vélhetően megoldhatatlan feladatokat jelentett volna a múzeum gyűjteményei számára.

Az alábbiakban összefoglalom, hogy a *műanyag* kiállításához kapcsolódó kutatások során múzeumba (gyűjteménybe és/vagy kiállításba) került tárgyanyag miként illeszkedett vagy vált el az intézmény gyűjteményeitől, megjelenésük pedig milyen kérdésekre és megoldásokra sarkallta a kiállításban dolgozó muzeológusokat. A tárgyak és tárgye gyűjtések módszertani kérdései viszont – a gyűjteményi összefüggéseken túl – nem leválaszthatóak e kollekcióból épített kiállítás tartalmi és fogalmi rendszerétől sem.

A műanyag-kiállításban bemutatott tárgy- és dokumentum anyag, illetőleg az ún. háttér gyűjtemény – közel ezerötszáz tárgy – jól elválasztható rétegre bontható: az első a múzeumi gyűjteményekben megtalálható tárgyanyag, a második a kortárs magánhasználatból múzeumba került tárgyak laza halmaza, végül a harmadik a kereskedelmi forgalomból beszerezett árucikkek.<sup>31</sup> A kollekció legkisebb mennyiségi, de több módszertani problémát is sűrítő része a Néprajzi Múzeum gyűjteményében már a kutatást megelőzően bekerült műanyag, vagy jellemzően műanyag tárgyak laza halmaza. Ezeket a tárgyak nem kerültek ki a különféle gyűjteményekből, és nem képeztek egy „házi műanyaggyűjteményt”, de a kutatás kezdeti szakaszában próbáltuk minél pontosabban megrajzolni e tárgyak segítségével felvázolható képeket. Nyilvánvalóvá vált, hogy ezek a tárgyak csak nagyon esetlegesen és töredékesen mondanak *valamit* a közelmúlt és a jelen kulturális összefüggéseiről, de világosan és élesen mutatnak rá a múzeumi gyűjtés nyilvánvaló vagy rejtett sajátosságaira. Több esetben érezhető volt a tárgyak választását mozgató hasonlóságokon és különbözőségeken alapuló, oppozíciókra épülő tudományos gondolkodás. Ezért a tárgyak jelentése több esetben nem is az eredeti használati kontextusra, vagy az adott kortárs kultúra egy-egy jellegzetes mozzanatára, hanem sokkal inkább arra a gyűjteményi egységre vonatkozóan mondtak el *valamit* (észrevételt, kritikát, kiegészítést), amelyben megtalálhatóak voltak. Nézzünk néhány példát! A *Szokás- és Játékgyűjtemény*ben van egy több tételszámból álló, a nyolcvanas évek során, egy játékokat árusító trafikban vásárolt, elsősorban műanyag tárgyakat (építőjátékokat, társasjátékokat, robotokat, babákat) tartalmazó kollekció. A tárgye gyűjtés (amelyet első látásra csak a vásárlás helye köt össze) tulajdonképpen nagyon hasonló ötletből származik, mint ami a műanyag-kiállítás kiindulópontját is jelentette – fogást találni a fogyasztói kultúra egy-egy szegmensén –, mégis léte és feldolgozottsága (illetve feldolgozatlansága) leginkább a hirtelen ötlet, az addigi szerzeményezési és tartalmi szempontokkal való szakítás egy példája maradt. A *Textil- és viseletgyűjtemény*ben a néprajzkutatás „hagyományos” területeiről származó (Mezőkövesd, Moldva), de kivitelezésében újítónak számító, mesterséges szálakból készített, vagy mesterséges színezékekkel festett textilek (kendő, köté ny) az „új stílus” és a modernizációs hatások

<sup>31</sup> A források bemutatásáról részletesen még: FEJŐS 2007a:17-18

bemutatásának dokumentumai.<sup>32</sup> Hasonló dokumentumnak számít az *Állattartás-pásztorművészet gyűjtemény*ből választott karikásostor, melynek celluloid berakásai egyértelműen a csont pótlására szolgáltak, de ez az új anyag új lehetőségeket is kínált – különös tekintettel a színhasználatban – az egyéni ötletek megvalósítására. Ez viszont az ábrázolás és a valósághűség összefüggésében kedves, vicces megoldásokhoz is vezetett, így a kilenclyukú hídon átvonuló marhagulyában nemcsak fehér és fekete, hanem rózsaszín, piros és sárga állatokat is láthatunk.<sup>33</sup>

Ha az említett gyűjteményi tárgyakat egyediségükben is szemügyre vesszük, akkor leginkább a műanyagok korai, a nemes anyagok pótlására szolgáló használati kontextusára, illetőleg az anyaghasználati és technológiai változások *nem* összefüggő dokumentálására szolgálnak. Jelentésük lényegi eleme a különbözőség, az idegenség, vagy akár az egzotikum és a kuriozítás. Természetesen ezek csak kiragadott példák, mégis a különféle gyűjtemények áttekintésével, néhány kiválasztott tárgy kiállításba emelésével, a műanyagokkal kapcsolatos néprajzi/muzeológiai érdeklődés gyűjteményi vizsgálatával leginkább a kultúrtörténeti részek összeállításához szolgáltatnak szórványos adatot. A hétköznapi kultúrában szinte észrevétlenül, minden zugban megbúvó, banális műanyagtárgyak tömeges megjelenésének dokumentálására és bemutatására a Néprajzi Múzeum gyűjteményeiben nem volt alkalmas tárgykollekció.

Különösen elgondolkodtató, hogy egy teljes parasztgazdaságot inventárium-jelleggel dokumentáló és monografikusan feldolgozó *Átány-gyűjtemény*ben vajon miért csak egyetlen műanyag tárgy szerepel? A Fél Edit és Hofer Tamás nevével fémjelzett, az ötvenes évek közepétől kezdődően húsz évig tartó kutatás a maga idejében muzeológiai szempontból példa nélkülinek számított (BÖNISCH-BREDNICH 2006). Ebben az időszakban három és félezer tárgy került a múzeumba, ami *Átány-gyűjtemény* megnevezéssel önálló gyűjteménnyé vált (SELMECZI KOVÁCS 2000). Az említett egyetlen műanyag tárgy, egy elhasznált bicikligumiból készített, szögekkel kivert kutyanyakörv, ami feltehetően a farkasok támadása ellen védte a házörzőt, mindemellett jól dokumentálja a paraszti gazdaságban hulladékként megjelenő műanyag tárgyak újrahasznosításának korai időszakát. A kérdés, persze továbbra is fennáll: lehetséges, hogy tényleg csak ez az egyetlen műanyag tárgy volt a feltárt gazdaságban, vagy esetleg az észrevétlen, jelentéktelen műanyag tárgyak az etnográfusok számára is észrevétlenek és jelentéktelenek maradtak, így nem váltak múzeumi tárggyá? Ezt ma már nehéz volna megállapítani, de az *Átány-gyűjtemény* említése a kortárs kutatások és a műanyagok szempontjából egyaránt érdekes kérdéseket vet fel: egyfelől a terepmunka, a gyűjtés és a muzealizálás során tapasztalható időkezelés, másfelől az egy témakörhöz kapcsolódó kutatás és gyűjteményteremtő gondolkodásmód szempontjából,

<sup>32</sup> A mezőkövesdi kötény (ltsz.: 54.54.29) és a luzikalugari (Románia, Moldva) kendő (ltsz.: 93.1.19) a Néprajzi Múzeum Textilgyűjteményében találhatóak. Tárgyleírás: FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:32 (a tárgyakat a kiállításához választotta, a tárgyleírásokat készítette: Torma László).

<sup>33</sup> Az ostor készítésének éve: 1963. Tárgyleírás: FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:44 (tárgyleírást készítette: Torma László).

végül az észlelés és az észrevétlenül maradás poétikus és politikus megközelítéséből is. Fél Edit 1982-ben a párizsi Musée de l'Homme-ban tartott előadást a kutatásról és a gyűjteményről, ahol kifejtette, hogy az ötvenes években a választásuk egy „hagyományos” paraszti gazdaságra esett: „egy jellegzetes, a paraszti magatartást még viszonylag épségben őrző falut kerestem” – írja. A két évtizeden keresztül tartó kutatás során fő feladatuk „nem annyira a változások megfigyelése, mint inkább az ötvenes évek közepén fölvetett kép részleteinek tisztázása” volt (FÉL 1991:5). Tehát míg az ötvenes években a terepkutatás az akkori jelen egy szeletét térképezte fel, húsz év múlva ez a szinkronitás már eltűnt, a megközelítés visszatekintővé vált. Ez a sajátos időkezelés egyáltalán nem példanélküli, az Átány-kutatás mindezzel együtt a muzeológiai munkában a társadalmi kontextusba ágyazott komplex kortárs tárgygyűjtés egyik első példája. A nagy számban múzeumba kerülő hétköznapi tárgyak egybentartása akkoriban elsősorban módszertani szempontoknak felelt meg, amelyek újdonságértékének elmúltával maga a gyűjtemény is anakronisztikus zárvánnyá vált a múzeum gyűjteményi struktúrájában. A gyűjtemény teljes revíziója a tárgyak meglévő gyűjteményi struktúrába illesztésével zárult le – s ezzel talán a gyűjteményi rendszer újragondolása is fordulópontra jutott a Néprajzi Múzeumban.<sup>34</sup> A kortárs fogyasztói hétköznapi tárgykultúrájának múzeumi feldolgozása élenkítette és azóta is mozgásban tartja a gyűjteményi struktúráról, a dokumentálásról és feldolgozásról kialakított hagyományos és kritikai megközelítéseket.

#### A saját tárgyak és a saját jelen múzeumi feldolgozása

A Néprajzi Múzeum gyűjteményének és más múzeumok forrásanyagának áttekintését követően nyilvánvalóvá vált, hogy a sorozatgyártáshoz, tömegtermeléshez és fogyasztáshoz kapcsolódó jelenségek és tárgyak (a mindennapi kultúra és a hétköznapiok e nagyon jellemző rétegei) Magyarországon mind a mai napig csak nagyon esetlegesen dokumentált fragmentumait képezik a múzeumi gyűjteményi struktúráknak. A kortárs hétköznapiok, a fogyasztói kultúra múzeumi dokumentálása és kiállítási praxisba emelése egyelőre nem számít népszerű kutatási és kiállítási témának – legalábbis a muzeológusok körében. A múzeumokban folyó jelenkorkutatások is inkább a „hagyományos” témák mai továbbélési formáira irányulnak, és ritkán találunk a kortárs mindennapokból kiinduló kezdeményezéseket, melyek elsősorban a mára jellemző kulturális és társadalmi jelenségek vizsgálatára, dokumentálására és interpretáló, elemző bemutatására

<sup>34</sup> A tárgyananyagból és a fotódokumentációból Hofer Tamás 80. születésnapjára készült kiállítás a Néprajzi Múzeumban *Egy falu az országban – Átány* címmel (2009. november 18. – 2010. március 15.). A kiállítást rendezte: Balázs György, Granasztói Péter és Máté György.

vonatkoznak.<sup>35</sup> Ez a helyzet talán két okra vezethető vissza: egyfelől (egyéni, társadalmi szinten) e tárgyak mindennapi kultúráján belüli gyors cserélődésére, ezen keresztül a hozzájuk kapcsolódó sajátos felejtésre, másfelől (intézményi szinten) a muzeológusok és kutatók e tárgyakkal és témákkal szembeni fenntartásaira, és emiatt e tárgyak nagyon esetleges gyűjteményi megjelenésére. Pedig a tömegkultúra és a fogyasztói társadalom jelenségei ugyanúgy a kortárs identitás részét képezik, mint a nemzeti múlt, a családi emlékezet, a lokális vagy etnikai hovatartozás. A kortárs kultúra múzeumi feldolgozása továbbá a történetiség fogalmának tágítására is alkalmas. Azokban az intézményekben, ahol a muzeológusok kutatói érdeklődése, illetve a múzeum gyűjteménygyarapítási stratégiája nyitottan áll az intézményt közvetlenül körülvevő társadalmi és kulturális tér jelenségeinek megértéséhez, ott remek kutatások megvalósítására van lehetőség.

A műanyag-kiállítás kutatási csomópontjainak meghatározása után tehát szükségessé vált a használható gyűjteményi háttér megalapozása, amelyben a múzeumban dolgozó kollégákon kívül a város lakossága is aktív szerephez jutott: 2005 nyarán közzétett felhívás arra buzdította az érdeklődőket, hogy hozzanak a múzeumba egy-egy jelenkori műanyag tárgyat, olyat, amelyhez személyesen kötődnek, és erről a kötődésről mesélni is tudnak, vagy akarnak. Az első hetek mérsékelt érdeklődését egy hónap múlva már nagy lendületű tárgybehozás követte. Az akció majd fél éven keresztül tartott, és ennek köszönhetően több mint ezerkétszáz tárgy került pontos használati adatokkal együtt a múzeumba. Ennél viszont lényegesen kevesebb – de száznál több – személyes tárgytörténetet származott a tárgytulajdonosoktól: a tárgyakhoz tapadó személyes tapasztalatok és emlékek szöveges változatai. Ebből az anyagból állt össze a *Plasztik művek* című kötet, ami a különféle műanyagok több mint száz éves történetének személyes, egyben alternatív olvasatát adja – *a celluloid könyvtáblától a felfújható fotelig* (FEJÓS – FRAZON szerk. 2006). Felvetődik persze a kérdés: miként lehetséges százéves történetet elmondani olyan felhívásra beérkező tárgyak segítségével, amely a jelenre kérdezett rá? Hiszen a felhívásban az állt, hogy az érdeklődők olyan műanyag tárgyakat hozzanak be saját otthonaikból, amelyek hétköznapi története a jelenkor perspektívájából érdekesek. A sort a kiállítás rendezőinek egy-egy saját tárgya nyitotta: így került a múzeumba egy repülőgép fedélzetről zsákmányolt úti fogmosókészlet, egy alumíniumvázás hátizsák és egy Tupperware reszelő, a hozzájuk tartozó történetekkel (FEJÓS 2006a, TURAI 2006, FEJÓS – FRAZON szerk. 2007a:307). Ezen tárgyak története is 10-15 éves időintervallumon belül mozgott, de a mentalitások, amelyek e tárgyakon keresztül megjelentek (utazás, mobilitás, formatervezés, fogyasztás és vásárlás, a tárolás modern formái), olyan kortárs

<sup>35</sup> Ezen a helyzeten kívánt változtatni a Néprajzi Múzeum kezdeményezésére és koordinálásával megrendezett *Kiállítási dominó* sorozat. Az első év kiállításainak és gyűjteményi tanulságainak összefoglalását ld.: FEJÓS – FRAZON szerk. 2007c



tapasztalatokhoz kötődtek, amelyekről később a kiállítás is szólt. A felhívásra beérkező tárgyak esetében is több példát találhatunk hasonló megközelítésre, de az anyagot most már egészében tekintve látható, hogy a tárgyak nagy része a hetvenes (esetleg nyolcvanas) évek világához köthető: ami nem más, mint a fogyasztói kultúra, illetve a műanyagok népszerűvé, elterjedtté válásának első magyarországi szakasza. Ahogy ennél az időszaknál lényegesen korábbi időkből (akár a negyvenes, ötvenes évekből), úgy a kortárs mindennapok tárgykészletéből is vannak a gyűjteményben példák szép számmal. Mégis a törzssanyag kevésbé a kortárs mindennapok műanyag tárgykultúráját, mint inkább a közelmúlt és az átélt személyes tapasztalatok találkozási pontjait mutatja – az összefüggő történetekkel és csak az alapinformációval ellátott tárgyak esetében egyaránt. Természetesen ez nem hiba, és nem rossz, hiszen ebből az időszakból származó tárgyakkal sem rendelkezett a múzeumi gyűjtemény. A kollekció viszont több fontos, továbbgondolható módszertani kérdésre terelte a figyelmet: egyfelől az időkezelés hétköznapi gyakorlata és a jelenkor általános fogalma között húzódó különbségekre, másfelől a Néprajzi Múzeum társadalmi és tudományos szerepével kapcsolatos külső elképzelésekre – különös tekintettel a történetiség és a jelenkor bemutatásának lehetőségeire.

A saját tárgyak, a saját élet és a saját kortárs kultúra vizsgálata, bemutatása, az önreflexió hétköznapi mechanizmusa láthatóan nagyon hasonló módon működik, mint a James Clifford által vizsgált – fentebb már idézett – klasszikus antropológiai és irodalmi szövegek esetében. A műanyag tárgyakhoz kapcsolódó személyes történetek és tapasztalatok narratív formára fordítása viszont szinte ugyanazon az időfelfogáson alapul, mint az irodalmi vagy etnográfiai szövegek – még ha a *Plasztik művek* kötet szerzőinek írásait nyilván nem kell Nádas Péter gyerekkori műanyaglámpájáról szóló történetéhez, vagy Garaczi László felfújható tehénről és a szerencsétlenkedő szemüveges bölcsész pasáról írt szatirikus hangvétellű novellájához hasonlítani – amelynek olvasása közben szinte érezni a gumi és a hintőpor jellegzetes szagát és ízét (NÁDAS – SWARTZ 1992:34-35, GARACZI 2006). Clifford elemzésében George Eliot munkásságát és műveit hozza fel példának. Eliot mind kortársai, mind pedig az utókor számára azt az angol írótestesítette meg, aki pontos és etnográfiai részletességű szövegeket gyártott regényeiben saját jelen idejű és hétköznapi világáról. Mégis – fogalmaz Clifford – a „*Middlemarch* cselekménye például az 1830-as dátumához képest egy nemzedékkel korábban játszódik. És körülbelül ez az az időbeli távolság, amelyet a hagyományos etnográfia többsége is létrehoz, amikor az elmúló valóságot, a jelen időben ábrázolt »hagyományos« életmódot írja le.” (CLIFFORD 1999a:171.) Ez a megközelítés nemcsak a nosztalgia, hanem a megmentés metaforáit is mozgásba lendíti, hiszen az időbeli távolság a múlandóvá válás lehetőségét mutatja fel. Clifford az ilyen, és ehhez hasonló szövegszerű megközelítéseket nevezi a visszatekintés egy sajátos struktúrájának, más

megfogalmazásban: „etnográfiai pasztorálnak” (CLIFFORD 1999a:166). Az etnográfiai pasztorál tehát nem más, mint a történetek és gondolkodási minták olyan összefüggése, amelyben a leírt tárgytól vagy jelenségtől elsősorban időben kell távolodni ahhoz, hogy jól láthatóvá váljon, de ez az időbeli távolság egyben egy sajátos tökéletességgel, teljességgel vonja be tárgyát.

Ha visszakanyarodunk az önkéntes tárgybehozók segítségével összeállt, egyébként rendkívül gazdag műanyag tárgykollekcióhoz, és azokat a tárgyakat is jobban szemügyre vesszük, amelyekhez tulajdonosaik nem mellékeltek sem hosszabb, sem rövidebb történetet, akkor észrevehetjük, hogy legtöbbjük ugyanezt a gondolkodásmódot tükrözi vissza. A tárgyak többsége ugyan a tárgybehozók saját életére és tárgyhasználati mechanizmusaira utal, mégis már funkciójukat veszített, közelmúltra utaló tárgyak. A közvetlen, kortárs használat, mintha elrejténé a muzealizálás lehetőségét – bár ne feledjük, hogy a használat akár a választást is megakadályozhatja. De miért is gondoljuk, hogy egy olyan módszertani problémát – miszerint a kortárs kultúrakutatáshoz szükséges reflexív távolságtartás csak időben képzelhető el –, amelyet mi etnográfusok sem oldunk fel egykönnyen, a „laikus közönség” már gyakorlattá formált? A „megmentés” allegóriája, ami az etnográfiát/antropológiát mélyen áthatotta (és talán még ma sem ment tőle), a kulturális javak szemléletében a laikus néző számára is használható és érthető megközelítéssé vált. Itt egészen pontosan arról a kulturális felismerésről van szó, amelyen a klasszikus terepmunkát végző, idegen kultúrákat vizsgáló antropológusok is átestek terepmunka tapasztalataik írásba fordítása során: ahol az „etnográfiai jelen” mindig is múlt idő volt, az ábrázolt társadalom pedig megismerhető, ábrázolható, és ebben a szövegszerű formában megmenthető a múlandóságtól.<sup>36</sup> S mivel a hazai múzeumelmélet, a muzeológia módszertan és a hétköznapi gyakorlat számára sem érvényes maradéktalanul a következtetés, miszerint „ma már teljesen nyilvánvaló előttünk a néprajzi jelen tisztaságának csalárd volta” (BÖNISCH-BREDNICH 2006:45), a kutatási és kiállítási munka legfontosabb módszertani következtetései az önkéntes tárgybehozók segítségével jelentős számban múzeumba kerülő műanyag tárgyak kritikus szemrevételezésében rejlenek. Hiszen a gyűjteménynek ez a szelete a jelen és a közelmúlt műanyag tárgykultúrájával kapcsolatban meghatározó és forrásértékű tárgyhalmazzá vált – megkockáztatom: a magyarországi múzeumi gyűjtemények színpadán példanélküli módon – továbbá azokról a képekről és elképzelésekről is árulkodik, amelyek a tárgyakat behozó emberek fejében – saját életük bemutatásán kívül – a néprajztudományról, egy néprajzi múzeumból (a Néprajzi Múzeumból), a múzeum és történetiség kapcsolatáról élnek. Így az önkéntesség szelektív

---

<sup>36</sup> Ehhez ld. még: BURTON 1988, HASTRUP 1990, KÖSTLIN 1991 (aki írásában az Átány kutatások alapján fogalmaz meg kritikát a jelenkorinak leírt mindennapi kultúra konstruált természetével szemben), SANJEK 1990, FEJŐS 2003b, BÖNISCH-BREDNICH 2006

hatásait is figyelembe véve olyan „tárgyegyüttes” birtokába jutott a múzeum, amelynek segítségével a gyűjteményi munkára vonatkozó reflexiókat is tehetett a kiállítás színrevitele során.

### Terepről és kereskedelemről a múzeumba

A műanyaggyűjtemény harmadik szeletét egy aktív kutatáson alapuló kollekció adja, mely személyes használatból, kereskedelmi forgalomból, illetőleg alkotók saját műhelyeiből származó tárgyakat egyaránt tartalmaz, és elsősorban a kiállítás előre meghatározott, fogyasztói kultúrát bemutató témaköréhez kapcsolódik – táplálkozás, lakáskultúra, viselet és szabadidő. De a bevezető témakörök – anyag, technológia – fejlesztéssel és ipari formatervezéssel foglalkozó fejezetei, illetőleg a záró téma – felhalmozás, újrahasznosítás – ökológiai megközelítési, a tárgyak kulturális körforgásának bemutatása is támaszkodott erre a kollekcióra. Az önkéntes tárgybehozás és a vásárlás több esetben összekapcsolódott, ami viszont már nemcsak a kiállítás témaköréhez adott jó példákat, hanem a gyűjteményfejlesztés tágan értelmezett tudományos/módszertani kérdésfelvetéseinek is megfelelt. Erre a tendenciára példa a Samsonite cég két különböző időszakból és országból gyűjteménybe és kiállításra került bőröndje. Az egyik a nyolcvanas évek elején érkezett Magyarországra, tulajdonosa Brüsszelben vásárolta, és a jól megcsinált, stabil, teherbíró, két öntött polipropilén héjből összeépített, finom megoldások egész sorát felvonultató bőröndöt – melynek külleme sem hagyott kívánnivalót maga után – méltán tekintette a következő évszázad előhírnökének (GRANASZTÓI 2006). A vásárlás idején – a nyolcvanas évek elején – a bőröndben összegzett minőség és esztétikai normarendszer koránt sem volt általános a hétköznapi használati tárgyak hazai piacán. Tulajdonosa több mint húsz éves használat után sem dobta ki, pedig a bőrönd ma már nem tölti be eredeti funkcióját. Személyes tárgytörténetével együtt viszont nemcsak az utazás, a rendszerváltás előtti fogyasztói kultúra és a „nyugati” tárgyak hazai fogadtatása, hanem a modernitás tárgyakat alakító rendszere is dokumentálható. Ha mellé illeszttem azt a 2006-ban vásárolt, ugyancsak polipropilén héjas narancssárga Samsonite bőröndöt, amely közvetlenül a piaci kereskedelemről, vásárlással került a múzeumba, a műanyag-kiállítás tematikus koncepciójához, akkor az imént felvázolt jelentéstartomány tovább bővíthető (FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:237). A bőrönd-párral ugyanis felvázolható a Denverben (Colorado) 1910-ben alapított cég története, az aranyláz és az utazás összekapcsolódása, a bőröndgyártás technológiai fejlesztése, a műanyag előretörése, de az európai piacra kerülés és a sztártervezőkkel való együttműködés egyaránt – attól függően, hogy a kiállításban milyen történetet akarunk elmondani. A kultúrtörténeti kontextust, a személyes kötődést és használatot, továbbá a márka és

a minőség összefüggéseit a két bőrönd csak együttesen tudja kifejezni, ami épp eredeti kontextusaik különbözőségéből eredeztethető. A különbség tehát nemcsak abban van, hogy az egyik régi a másik új, hanem abban, hogy másként viszonyulnak az időhöz (régi-új), a használathoz (rossz-jó), a technológiához (régi-új), a divathoz (korábbi modell – friss, korlátozott kiadás). Ami közös bennük, hogy az utazás elmaradhatatlan kellékei, de míg a régi bőrönd egykor elérhetetlen luxustárgynak, addig a mai változat, ha nem is olcsó tömegtermék, mégis elérhető közelségbe került a magyarországi fogyasztók számára. A történeti szemlélet, a közlemúlt és a kortárs kultúra így akár két tárgyban is sűrűsödhet, melyet tovább finomít a személyes tárgy és a piaci termék közötti kulturális és tartalmi különbség. Ezen tartalmak kibontására a kiállításban többfajta lehetőség is adódik, mint például a képes vagy szöveges kommentár, az elhelyezés, megvilágítás és kompozícióba rendezés. Attól függően, hogy milyen tartalom kibontása a cél.

De térjünk vissza a terepkutatások és vásárlások tárgykollekciójához! A kiállítás létrehozásában közreműködő muzeológusok és külső segítők (Vörös Júlia, Vörös Gabriella, Joó Emese, Murányi Veronika) kutatásaiból és vásárlásaiból származó gyűjteményi tárgyak esetében kézenfekvőbb a jelennel való kapcsolat (a termékeknél az adott év, személyes tárgyak esetében pedig néhány, maximum 2-3 év), így a kulturális kontextus leginkább a használatról, a praktikumról, az esztétikus formai megoldásokról, a speciális anyagfejlesztésről vagy funkcióról szól, és kevésbé a saját tapasztalatokon, emlékeken és vágyakon alapuló világáról. Tehát a közvetlen fogyasztói térből, illetve a boltok polcáról gyűjteménybe kerülő tárgyakkal – az önkéntes tárgybehozók segítségével létrehozott háttérgyűjteményhez képest – teljesen új tematikus dimenzió került a látótérbe, és az etnográfia jelenideje a szinkron, „valóságos” jelennel lett egyenlő. Ezek a tárgyak és információk váltak végül a kiállítási témakörök bemutatáshoz használt törzsanyaggá. Nemcsak azért, mert kapcsolatuk a jelenkorral szerves és egyértelmű volt, hanem azért is, mert ezeknél a tárgyaknál a szelekciót nem az idő, hanem a jelentéseket generáló kutatók végezték, a kiállítás témaköreinek és módszertani kérdéseinek ismeretében. Természetesen nem teljes a paletta egyik választott témakör esetében sem, hiszen a kortárs társadalom korántsem homogén és könnyen ábrázolható egység, de fragmentumaiban, jelentéssel telített részleteiben, hálózatszerű összefüggéseiben mégiscsak megismerhető, tudományos és múzeumi keretek között feldolgozható. A gyűjtemény felépítésében a múlandóság és a megmentés alapgondolata helyett (vagy inkább mellett – hiszen mégiscsak egy múzeumi gyűjteményről van szó) a dokumentálás, a pillanat rögzítése, a kortárs világ megértésére helyezte a hangsúlyt, ezek váltak a fő mozgató erőkké.

## Műanyaggyűjtemény?

A múzeumon belül „házi használatra” kialakított *műanyaggyűjtemény* fogalom, viszont kifejezésként és tartalmában is paradox meghatározássá vált. Mégha első látásra egyszerűnek és logikusnak is tűnt volna az anyag egyben tartása, a legtöbb megalapozott szakmai érv ellene szólt. A kollekció (a kiállított tárgyak és a háttéranyaggyűjtemény) tartalmilag ugyan messze túlmutatott a kiállítás tematikus tagolásán, törzsanyagát mégis a háztartás, a lakáskultúra, a gyerekjátékok, az öltözetek és kiegészítők, a higiénéiával kapcsolatos tárgyak képezik – amely témakörök a múzeumi gyűjteményi struktúrában sem előzmény nélküliek (vö.: FEJŐS főszerk. 2000). Ahogy ma már a fent említett Átány-gyűjteményt sem tartja egyben egy évtizedekkel ezelőtti tudományos koncepció, nyilvánvaló, hogy a kortárs kultúra hétköznapi tárgyainak különválasztását ugyancsak nem indokolja sem az időbeli dimenzió, sem a tárgyak mögött meghúzódó másfajta kulturális logika (tömegtermelés, sorozatgyártás, ipari technológia) perspektívája.

A műanyaggyűjtemény fizikai valósága, rengeteg feldolgozatlan elemmel is rendelkező tárgyállománya viszont most konkrét formában is segít végiggondolni, gyakorlati formában megvalósítani olyan muzeológiai szempontból eddig nem mutatkozó jelenségeket, melyek a kortárs tárgykultúra jelenségeihez kapcsolódnak. Ez a feldolgozás a kiállítás megnyitását követően a teljes bemutatott tárgyananyagok elemző és leíró katalógusban folytatódott (FEJŐS – FRAZON 2007a), majd a leltározással együtt kisebb részmunkák formájában (FRAZON szerk. 2008). A tárolás ideális fizikai környezetének kialakítása még hosszabb előkészítést igényel, ugyanis az egymástól eltérő alapanyagokból és kémiai eljárással előállított anyagfélések nagyon különböző módon reagálnak a környezeti körülményekre, és vannak olyan (elsősorban lágyítókat tartalmazó) tárgyak, amelyek a környezetükben elhelyezett más anyagokkal is reakcióba lépnek. Tehát a kollekció nemcsak a múzeumi gyűjteményekkel kapcsolatos új gondolatok, hanem a konzerválási lehetőségek és tapasztalatok gyűjtésének is tárháza, a tudományos feldolgozás pedig nemcsak a kortárs kultúra egy pillanatképet rögzíti, hanem segít a gyűjteményi struktúráról, a nyilvántartási és hozzáférési lehetőségek intézményi stratégiáiról gondolkodni, e gondolatokat tovább finomítani.

A műanyagok, a kortárs mindennapok és a kulturális reprezentáció múzeumi formáinak összekapcsolása a gyűjteményképzést követően, azzal párhuzamosan a kiállítás forgatókönyvének, látványtervének elkészítésével, majd a jelentések színrevitelével folytatódott.

## 2. A prezentáció újragondolása – *hommages à* Batty Zsigmond

„Első babáit, azokat a kis bábuakat, amelyeket fiatalkorában azért készített, hogy benépesítse velük az általa tervezett házakat, aprólékos munkával faragta ki puhafából, ruhástól, mindenestül, majd utána kifestette, a ruhákat élénk színekkel, az arcokat pedig apró, de lényeges részletekkel: itt egy nő feldagadt arca utalt fogfájásra, ott egy fickó nevetőránca vidám természetére. [...] Úgy gondolt rájuk, mint emberekre. Amikor létrehozta, ugyanolyan valóságosnak látta őket, mint akármelyik ismerőst.”  
(Salman Rushdie)

A következő részben a műanyag-kiállítás vizuális fordításának elméleti, módszertani és gyakorlati lehetőségeit veszem sorra és elemzem, a történeti és intézményi előzmények összefoglalásával, kortárs magyar és nemzetközi kiállítási példák tanulságainak beépítésével. A színrevitel különféle formáit és eszközeit viszont nem történeti, és nem a *műanyag* kiállításban felépített sorrendben és perspektívából, hanem módszertani szempontból veszem sorra. Egyik fontos kérdésem, hogy a tudományos-technikai újítások, látványipari megoldások és művészi megformálások – tehát a mindennapi élet új vizuális kultúrája – miként hat a múzeumi *display* módszertani kereteire és diszkurzív stratégiáira, és ebből mi az, ami látható ma Magyarországon? Másfelől arra keresem a választ, hogy a kiállítási műfajok átalakulásának vizsgálata ad-e támpontot – a gyűjtemények változásához, kritikai feldolgozásához hasonlóan – a múzeumtörténet-írás számára? Létezik-e egy olyan felgöngyölhető értelmezési stratégia, amiben az idő és a tér, az időhöz és a térhez való viszony és az idővel és a térrel való bánás különféle formái a kiállítások vizuális kultúrájában tetten érhetőek, és ebben az értelmezési mezőben a kortárs kultúrával és a kortárs társadalomtudományi alapokra helyezett múzeumi munkával kapcsolatban kritikai kérdésfeltevések is megfogalmazhatóak? Ugyancsak fontos vizsgálati szempontnak tekintem a különféle eljárások, elrendezések és eszközök használata során tetten érhető módszertani tudatosság elemeinek bemutatását: mennyiben működnek a berögződések, a tisztán esztétikai alapú elrendezések, és miként válik a kiállítás tudatosan alakított, valóban jelentéssel telített és strukturált térré? Ebben a gondolatmenetben a *kontextus* és a *kontextualizálás* a két kulcsfogalom. Az eddigi elemzésekhez képest az alábbiakban hangsúlyossá válik a tudás- és kultúra-„termelés” folyamatszerűsége, a reprezentáció – sok esetben észrevétlenül maradó – belső alkotómechanizmusainak feltárása, a retorika és a műfajválasztás különféle stratégiái. A kiállítás és az alkotás így komplex megfigyelési tereppé válik, a leírás pedig – e belső megfigyelői pozíciónak köszönhetően – sajátos (ön)etnográfivá.

De mielőtt elindítom a prezentációs gépezet, szeretnék visszatérni az alfejezet elején olvasható regényrészlethez, amiben nagyon hasonló tapasztalati tudás és élmény vegyül, mint ami

a kiállítási munkának is szerves részét jelenti. Salman Rushdie *Fúriadüh* című regényének második fejezete kezdődik ezzel a néhány mondattal (RUSHDIE 2003:137). A regény főhőse Malik Solanka „nyugalmazott eszmetörténész” és „lobbanékony babakészítő” még fiatalon járt Amsterdamban, a Rijksmuseumban, ahol „megigézte őt a gondos aprólékossággal, korhűen berendezett babakázak kincset érő kiállítása, mely páratlanul mutatta be a holland családok életének történetét. A babakázak eleje nyitva állt, mintha bombák söpörték volna el homlokzatukat; vagy apró színházakra hasonlítottak, melyeket ő tett teljessé azzal, hogy ott volt. Ő alkotta a negyedik falat.” (RUSHDIE 2003:25.)<sup>37</sup> A kiállítás megtekintése után Solanka egész Amsterdamot ebből a miniatürizált perspektívából kezdte látni, és ezt a látásmódot összekapcsolta a „*small is beautiful*”<sup>38</sup> gondolatával is. A látvány és a gondolat hatása alá kerülve maga is barkácsolni kezdett: fiktív tereket, képzeletbeli környezeteket, sajátos mikrokozmoszokat épített – akárcsak egy kiállítási látványterv elkészítésével foglalkozó múzeumi szakember. Majd rájött, hogy ennek az egésznek nincs értelme emberek nélkül. Évek múlva lemondott tudományos karrierjéről, és túlméretezett, intellektuel babák készítésébe kezdett. A „Nagy Elmék” sorozat híres szereplői Bertrand Russell, Kierkegaard, Machiavelli, Szókratész és Galilei voltak, akiket különféle jelenetekbe rendezett, melyeket személyes történetekkel keretezett.<sup>39</sup> Rushdie könyve sok szálon futó meglehetősen bizarr történet, mégis – vagy, tán épp ezért – magával ragadó, elgondolkodtató és inspiráló regénnyé áll össze. A történet egyik szereplője – Solanka leghíresebb teremtménye – Kis Agy, az okos és fiatal „időutazó leánybaba”, aki a regénybeli valóság és fikció határán billeg, majd kiszabadul Solanka fennhatósága alól, és önálló életre kel: saját történet és karrier építésébe kezd, önállóan. A *Kis Agy kalandjai* képernyőre került, és kultuszsorozattá válik, Solanka pedig ismert és híres ember lesz.

Rushdie regényében Kis Agy a kortárs, posztmodern amerikai fogyasztói kultúra helyzeteinek és műfajainak leképezése, egyben kritikája is. A magazinok, a szappanoperák és más médiumok, amelyek az életszerűség, a hasonlóság és a valóság illúzióját keltik az emberekben, rendíthetetlenül dolgoznak azon, hogy olyan figurákat teremtsenek, amelyek ideállá, követendő és vágyott példává válhatnak a pénzüket költő, szabadidejüket töltő fogyasztók számára. Kis Agy

<sup>37</sup> A Rijksmuseum babakázai még ma is a gyűjtemény ismert és kedvelt műtárgyai. A múzeum interpretációja szerint ezek a 17-18. századi, szekrényszerű babakázak (*poppenhuis*) a korszak uralkodói és nagypolgári rétegei számára készült *Kunstschrank*-hoz, a gyűjtemény tárolására kialakított speciális szekrényhez hasonlóak (<http://www.rijksmuseum.nl>, további képek és tárgyleírások: DOMINICUS-VAN SOEST 2003:44-49).

<sup>38</sup> Ulf Hannerz elemzi Sherry B. Ortner szövege alapján a komplex kultúrák, társadalmak és a mikrorendszerek összefüggéseit, kulturális antropológiai perspektívából (HANNERZ 1986).

<sup>39</sup> „Bertrand Russellt egy rendőr verte a háború idején egy békegyűlésen, Kierkegaard az operába igyekezett, ott akart lenni a szünetben, nehogy azt higgyék a barátai, hogy túl sokat dolgozik, Machiavelli a *strappado* néven ismert kínzóeszköztől szenvedett, Szókratész a kikerülhetetlen mérget itta, Solanka kedvence pedig, egy kétarcú, négykarú Galilei, egyik arcával az igazságot mormolta alig hallhatóan, miközben köpenye ráncai közt rejtőzködő két keze a Nap körül keringő Föld modelljét fogta; a másik arc, amelyik bűnbánóan lefelé tekintett a vörös csuhás férfiak szigorú pillantása miatt, nyilvánosan megtagadta tudását, miközben a másik két kéz a Bibliát szorította erősen, istenfélően.” (RUSHDIE 2003:27)

nem ezért készült, mégis ilyenné vált. És minden egy múzeumban kezdődött, egy olyan kiállításon, amelyben a tárgyak és a tárgyakkal elmondott történetek ugyancsak a fikció és a valóság határát feszegették. A két világ – a posztmodern Amerika populáris médiumai, és a történeti perspektívájú múzeumi kiállítás – összekapcsolásához persze kellett egy gazdag asszociációs gondolkodással rendelkező filozófus, Malik Solanka professzor (Salman Rushdie), aki egyfelől az életszerűség, a dramaturgia és a színrevitel fogalmaival, másfelől babáival teremtett a hétköznapi „valósághoz” hasonló, mégis attól különböző világot. Akárcsak egy múzeumban.

Az életszerűség vagy éppen a távolítás fogalomrendszere és eszközkészlete a múzeumi prezentációknak szerves részét képezik. A múzeumi installációk esetében a „valóság” ábrázolása – a látszat ellenére – ugyanúgy a távolítás, a leválasztás és az új, önálló, jelentésekkel telített diskurzus felépítésével lehetséges, akárcsak egy regényben. A kiállítás terébe állított „valós élet” többféle installációs technika felhasználásával jelenhet meg, attól függően, hogy a kiállítás rendezői mit tekintenek fő csapásvonalnak. A korai, 19. század végi múzeumi/kiállítási módszerekben az élményszerűség megteremtésében a szobaszerű elrendezés – az enteriőr – és a „viseletbe” öltöztetett, valóságghű, enteriőrbe állított, jelenetbe rendezett életnagyságú babák és bábuk használata hamar népszerűvé vált, és nagy népszerűségnek örvendett – még a 20. század folyamán is. Még korábban, a főúri magángyűjtemények időszakára tehető kiállításokban ma is használt különféle tároló rendszerek kialakítása és használata, melyek elsősorban a kontextustól kiemelt tárgyak és képek új térben és rendszerben való elrendezését szolgálják – mind a mai napig. A történetileg kialakult prezentációs formák viszont sosem voltak állandóak és változatlanok: igazodhattak a tárgyak formai és tartalmi struktúrájához, vagy a választott téma jelentésrendszeréhez egyaránt. De változott a prezentáció szerepéről és erejéről való gondolkodás is, a múzeumon és gyűjteményen kívüli világokkal, módszerekkel és elvárásokkal együtt. Ma már nemcsak lehetséges, de feltétlenül szükséges is elgondolkodni azon, hogy – egyfelől – a kortárs kultúra komplex társadalmi struktúrái, összetett terei és jelenségei megérthetőek-e a történetileg kialakult, esetleg „bevált” prezentációs eljárások automatikus alkalmazásával, és milyen lehetőségek vannak a kiállítási technika megújulásra? Másfelől a kortárs vizuális kultúra és szabadidőipar fogyasztói számára érthetőek-e még ezek az eljárások – akár történeti megközelítésű kiállítások esetében is – és jelent-e olyan élményt a „hagyományos” díszletekben, jelmezekben és dramaturgiával előadott kiállítás, mint amit a 19. század végi, 20. század eleji közönség számára jelentett? Az alapvető kérdés tehát az, hogy miként lehet továbblépni a nagy múlttal és nem kevés módszertani tanulással bíró prezentációs formák változatlan alkalmazásán, és miként lehet társadalomtudományi perspektívából újragondolni a tartalom és a forma múzeumi/kiállítási összefüggéseit?



A *műanyag* kiállítással középpontba került a tárgy, az anyag, az előállítás és a gyártás összefüggésrendszere – amelyek nem ismeretlen területek az etnográfia számára. Bár, ha aminoplasztról, polietilénről, polivinilkloridról vagy polisztirolról – melyek neve, Barthes szerint, leginkább görög pásztorokra emlékeztet (BARTHES 1983:143) –, továbbá fröccsöntésről, kalanderezésről, extrudálásról és fóliahúzásról beszélünk, akkor talán nem a néprajztudomány az első, ami eszünkbe jut. De ha mindezt kiegészítjük a következő tárgysorral: kaucsukbaba, cekker, gyermekfürdető kád, tejeszacskó, pilleszék, esőkabát, nejlonharisnya, LEGO, gumipapucs, fogkefe, naptejes flakon, bűvös kocka, gumikesztyű, nejlonszatyor és fecskendő – akkor láthatóvá válik a közelmúlt és a jelenkor fogyasztói kultúrájának több szelete is, melyek dokumentálásra, múzeumi feldolgozásra és bemutatásra várnak. A cél minden esetben az egyén és a társadalom, illetőleg a tárgy és a kultúra közötti kapcsolat minél finomabb szétszalazása, megértése, leírása és értelmező bemutatása volt: a relációk felfejtése, az esztétikai szempontok újraértékelése – pontosabban értékteljesítése – a funkció, a forma, a design modern és posztmodern elméletein keresztül a hétköznapi tárgykultúráról való múzeumi gondolkodásmód átértékelése. A posztdiszciplináris tudományszemlélet elsajátítása és alkalmazása pedig feloldotta a hagyományos tudománysszakok által szétszabdalt kulturális teret. A tanulságok kiállítási térre fordítása viszont az installációs megoldások módszertani megújításának szükségességével járt együtt. Ekkor került porondra Bátky Zsigmond *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére* című klasszikus munkája. Ugyanis a rövid idő alatt, de nagy tömegben múzeumba kerülő műanyag tárgyak közötti „rendrakásban” nemcsak saját kortárs kulturális tapasztalatainkat, hanem a néprajztudomány „hagyományos” interpretáló kánonjait is igénybe lehet venni – adott esetben a Bátky-féle *Útmutató* újraolvasásával (BÁTKY 1992 [1906]).

Az újraolvasás mint módszer a szövegkritikus antropológiai elemzések tanulságainak múzeumi reprezentációra gyakorolt hatását állította a középpontba (STOCKING ed. 1985, KARP – LAVINE ed. 1991), amelyben a reprezentáció válsága (GOTTOWIK 1997, BERG – FUCHS Hrsg. 1993) nem valaminek a végét, hanem sokkal inkább a kezdőpontját jelölte ki (vö.: JAMES – HOCKEY – DAWSON ed. 1997). Ez a megközelítés számol azzal, hogy a megváltozott hétköznapi mentalitás – például a szabadidő eltöltésének új formái – és a teljesen más logika alapján működő vizuális kultúra alapvetően átalakítja a múzeumokkal és kiállításokkal kapcsolatos elvárásainkat, de a megoldást nemcsak az alkalmazkodásban, az élménykultúra elvárásaihoz való igazodásban látja, hanem sokkal inkább az eszközök korszerű alkalmazásában, a kulturális kontextus direkt alakításában – például a témaválasztás, a társadalomkritika és a reprezentáció módszeres átalakításával, új megoldások keresésével és kreatív kísérletezéssel. A kiállítás tere így olyan laboratóriummá válhat, amelyben a kísérletek eredményei megmutathatók. Hiszen egy kiállítás

nemcsak képekből, tárgykból és szövegekből áll, hanem ugyanilyen fontos az a tér, amelyben a részletek összeillesztése történik. Az elrendezés, a térre fordítás jelentésadó mechanizmusai a múzeumi/kiállítási interpretáció roppant fontos részét jelentik, amely nemcsak a beszélő, hanem a befogadó, az elemző és a kritikus perspektívájából is különféle olvasatok létrehozását teszi lehetővé. A kiállítási műfajok pedig nemcsak időben és térben változnak, hanem egy idő- és térszeletben is akár több hagyomány, megszokás, új ötlet és progresszív kezdeményezés jelenhet meg egyszerre, egymás mellett. Amint az értelemadás és az interpretáció is összetett gondolkodás, reflexió és fordítás eredménye, úgy az értelmezés is gondolkodást igényel. Amikor a befogadók belépnek a tudásgyárak nyilvános laboratóriumaiba, a kiállítási terekbe, akkor egy komplex vizuális világgal konfrontálódnak: különféle idők, különféle dokumentumok (képek, tárgyak szövegek), interpretációs és illusztrációs készletek és műfajok (vitrinek, szekrények, bábuk, montázsok és elrendezések) közé kerülnek. De a kiállítótér feltöltése nemcsak poétikai, hanem – az intézményi hatalom működésének következtében – politikai szempontok figyelembevételét is szükségessé teszi, melyek „megfejtése” a befogadók, értelmezők és kritikusok számára is feladatot ad, és lehetőséget kínál. De csavarhatunk is egyet a vizuális fordítás értelemadási eljárásain: hiszen egy kiállítás bátran vállalhatja, hogy mondanivalója megfogalmazásakor nemcsak választott tárgyát – például a kortárs fogyasztói kultúra hétköznapijait – hanem magát a bemutatás kereteit, ezen túlmenően pedig az intézményi és tudományos hatalom formáit is diskurzusait vizsgálja – ami olyan, mintha az alkotók a kiállítóterekben hangosan gondolkodnának a témáról, a kiállításról és a múzeumról, és ennek során számítanak közönségük nyitottságára is. Ennek számtalan formája lehet, a gondolkodásra serkentéstől, a véleménynyilvánításon keresztül az aktív és interaktív cselekvéssorok végrehajtásáig. A kiállításban a „valóságos világ” és a mesterséges múzeumi terekben elhelyezett fikciók együtt teszik lehetővé ezt a sok összetevőből álló, de összehangolt elmozdulást.

Bátky Zsigmond 1906-ban, a néprajztudomány intézményesülésének hőskorában, a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárának őreként elsőként gondolkodott el a múzeumon kívüli „valóság”, a gyűjtemény és a kiállítás közötti tudományos átjárás lehetőségeiről. Könyvében olyan formai és funkcionális jegyeket alapuló osztályozási rendet állított fel, amely a mai napig érzékelhető a néprajzi, de sok esetben a helytörténeti gyűjtemények tartalmi és strukturális építkezésében is. A kötetben a múzeumi tárgyak színreviteli lehetőségeiről is ír. A műanyag-kiállítás termeiben ezek a részletek száz év távlatából jelentek meg újra: a műanyag tárgykultúra egy-egy szeletének segítségével, történeti és reflexív megközelítés alkalmazásával. A kiállítás tematikus tengelyére (anyag, termelés, fogyasztás, felhalmozás és újrahasznosítás) tehát egy másik sík is rávetült, amely a prezentáció néhány fontos formája és eljárása (családfa, kép/ábra, sorozat,

interiőr, bábu, vitrin, makett, archeológiai rétegek) jelent meg új köntösben, kritikus és önreflexív formában. A diskurzus és az elváráshorizont módosításával legalább két dolgot vált párbeszéd tárgyává: egyfelől az, hogy egy kiállításban összeállított prezentációs keret minden esetben olyan konstrukció, amely a mesélő szemszögéből ábrázolja a „valóságot” – tehát nem eleve adott, hanem tudományos értelmezési keret, mely vizsgálható, kritizálható és a tágabb tudományos és kulturális kontextus figyelembevételével újraalkotható. Másfelől a kiállítás a látogatókkal is érzékelteni akarta, hogy a mondanivaló vizuális keretbe foglalása nem holmi unalmas, absztrakt, csak egy szűkebb tudományos elit számára érthető „szakipari tevékenység”, hanem a látásról, a nézésről való gondolkodás izgalmas, fejben és térben bejárható terepe. Egy klasszikus tudományos mű fellapozása, az idézetek falra jegyzetelése, viszonyítási ponttá tétele pedig messze nem „posztmodern geg” (FEJŐS 2007a:18), hanem annak kifejezése, hogy a „hagyományos” kiállítási műfaji megoldásokat nem kihajítani kell, hanem alaposan szemügyre venni, majd a bemutatandó tárggyanyag, a mondanivaló és a kortárs tapasztalatok segítségével átformálni, a következtetéseket pedig kreatív formában térre fordítani. Így a *család*fa mint a leszármazás és eredet ábrázolásának 12. század óta ismert formája szárba szökkenhet fröccsöntött családfaként, mint az egymással kémiai kapcsolatban álló, vagy egymástól függetlenül fejlesztett, vegyi úton előállított műanyagok metaforikus megközelítése. A *kép* átalakulhat a modern médiumok segítségével mozgóvá, a *sorozat* jelentheti a sorozatgyártás és a tömegtermelés metaforáját, a három fallal rendelkező múzeumi szobabelső, az *interiőr*, pedig könnyedén változhat a lakáskultúra kontextusában a tárgyhasználók mentalitását és hétköznapi attitűdjeit sűrítő kulturális és társadalmi kontextussá. De folytathatjuk a sort, hiszen az öltözetek háromdimenziós bemutatását szolgáló *múzeumi bábuk* műszálas ruhákba öltöztetett csoportjából összeállíthat áruházi kirakat – ami a múzeum és az áruház stilisztikai és műfaji rokonságát is párbeszédbe hozza – de az öltözetek bemutatásához további metaforákat is megmozgathatunk, mint a szekrény vagy a fogas. A túlméretes tárgyak múzeumi bemutatásához több mint egy évszázada használt *makett* újszerű alkalmazásához pedig kimeríthetetlen lehetőséget kínál az építőjátékok (LEGO) és a terepasztal-építés műanyagba álmodott világa. Végül az archeológiai gondolkodásmódot tükröző kulturális és *történeti rétegek* egyedi tárgyakat és tárgytípusokat egymásmellé rendező dinamikája kibontható egy fiktív, dobozszerű polcrendszerben, amelynek hétköznapi változatai mind a mai napig megtalálhatók kamrákban és garázsokban, és remekül mutatják a személyes élet és a tágabb társadalmi kontextus érintkezési és sűrűsödési pontjait, a múlthoz, a megőrzéshez, elraktározáshoz és újrahasznosításhoz kapcsolódó – múzeumi gyűjtemények számára sem ismeretlen – mentalitását, továbbá a gyűjtemények múzeumok előtti, intézményesített formájára, a *Kunst-* és *Wunderkammer*re is reflektál.

A Néprajzi Múzeum kiállítási struktúrájában viszont nem először került előtérbe a prezentáció műfaji kereteinek módszertani megközelítése – bár több műfajra kiterjedően, a múzeumi tapasztalatok és a kortárs hétköznapi kultúra élményszerű összekapcsolására első ízben került sor. A műanyag-kiállítást megelőzően sem a téma (tömegtermelés, sorozatgyártás, hétköznapi fogyasztási szokások), sem pedig a tárgykultúra (hétköznapi „műanyaguniverzum”) nem rendelkezett intézményi előképekkel, továbbá ez a megközelítés más magyarországi intézmény kiállítási munkájában sem kapott eddig kiemelt szerepet. Tehát a kiállítás készítése során olyan viszonylag járatlan területre merészkedett a múzeum, amelynek sem etnográfiai, sem közvetlen kiállításműfaji előzményei nem voltak, ezért a múzeumi elemzés alapját jelentő tárgykollekció összegyűjtésén és elemzésén túl a prezentáció kereteinek felépítése újracsak rengeteg lehetőséget rejtett magában. A gondolatok térbeli elrendezése a kiállítás termeiben volt látható, a látottak első szöveges változatai pedig katalógus egyes fejezeteiben jelentek meg.<sup>40</sup> A következő részben az előzmények felvázolásával, a következtetések és a tapasztalatok feldolgozásával, továbbá az egyes prezentációs eljárások történeti hagyományainak elemző összefoglalásával kísérletet teszek egy szisztematikus elemzés megvalósítására. (Ahogy erre már korábban utaltam, ezt az elemzési munkát a kiállítás nem tartotta céljának, viszont az eljárások egymáshoz illesztéséhez sok segítséget és tapasztalatot kínált.)

A disszertáció második részében szereplő prezentációs eljárások és eszközök nagyon változó fogalomrendszerrel és kidolgozottsággal jelennek meg a magyarországi és a nemzetközi muzeológiai szakirodalomban. Míg a például a bábuval és az enteriőrrel – elsősorban történeti és módszertani szempontból –, továbbá a kép és a reprezentáció kapcsolatával sokat foglalkozik a szakirodalom (és szépirodalmi hivatkozásokat is találhatunk), addig például a modell, a makett és a kiállítási vitrin meglehetősen egyoldalúan szerepel a szakirodalmi hivatkozásokban. Ennek hatása nyilvánvalóan a múzeumi praxisban is érzékelhető, bár épp az enteriőr és a bábuhasználat – amely a legtöbb kritikát kapta az elemzőktől – tartja magát a legerősebben, legtöbbször reflexió nélküli formában. Ami azt is mutatja, hogy a szakirodalmi/elméleti tevékenység és a múzeumi gyakorlati munka nem mindig ér össze egymással.

---

<sup>40</sup> A kiállítás katalógusában a bevezetőben, majd az egymást követő fejezetekben olvashatók rövid összefoglalások az egyes termekben megvalósított installáció elméleti és módszertani elemeiről: FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a: 18-20 (Fejős Zoltán, átfogóan), 30-31 (Frazon Zsófia, családja), 161-162 (Frazon Zsófia, enteriőr), 190 (Fejős Zoltán, bábu és vitrin), 226-228 (Frazon Zsófia, modell és makett), 259-260 (Fejős Zoltán, archeológiai rétegek és tárgytípusok).

### 3. Kép – ábrázolás, értelmezés, fordítás és olvasás

A kép – a fotó, a film, a festmény, a grafika és a vonalas ábra, illetőleg minden ábrázolási mód, mely a 20. század óta a képtudományok vizsgálati körébe tartozik (BREDEKAMP 2003) – legalább két perspektívából válik érdekessé a reprezentáció és az interpretáció kiállítási kontextusa számára. Egyfelől mint eredeti dokumentum és forrás – gyűjteményi, majd kiállítási tárgy – másfelől mint a megértést segítő szemléltető, illusztrációs és interpretációs eszköz. Tehát míg az első esetben a képek forrásértéke és/vagy „vizuális jegyzet” szerepe a hangsúlyos, addig a második esetben inkább értelmezési stratégiaként, a fordítás egy eszközeként jelenik meg a kiállítások nyilvános terében. A két szerepkör világos különválasztására azért van szükség, mert egy kiállításban könnyen összemósódhatnak ezek a funkciók, ami nemcsak a megértést nehezíti, hanem a mondanivaló erejét is csökkenti (FLACKE 2007, EDWARDS 2002).

A múzeumi/kiállítási képhasználat esetében a hangsúly kevésbé a készítésen, mint inkább az elrendezésben betöltött szerepen és pozíción van, e két látszólag elválasztható funkció elválaszthatatlanná tételén – bár a képekkel való tudatos bánásmódnak az is előfeltétele, hogy a muzeológus, a kurátor és a látványtervező figyelembe vegye a készítés legfontosabb körülményeit, kontextusát. Ezzel elkerülhető, hogy a képek pusztán háttérre – a tárgyak vagy a gondolatok mögött megjelenő dekoratív elemmé – vagy a mondanivaló illusztrációjává váljanak, hanem erős, jelentéssel és jelentőséggel bíró *autentikus tárgyak*ká, vagy a megértést segítő, a figyelmet irányító *interpretációs eszközö*kké alakulnak. A dokumentumérték és az installációs szerep közötti választás, a felhasználás különféle formái tarka mintázatot mutatnak. A lehetőségek és a funkciók pedig térben és időben egyaránt változnak, és leginkább a fotográfiai a kulturális reprezentációról szóló kritikai diskurzusban összetett módszertani gondolatok sűrűsödési pontjává is válnak.

A kép mint tárgy keletkezése szempontjából leggyakrabban független a múzeumi prezentációtól. Gyűjteményi tárgyból a kiállítás közegében alakul át sajátos médiummá: kiállítási tárggyá. Természetesen készülhetnek képek azzal a közvetlen céllal, hogy egy kiállításban ábrázoló és/vagy installációs szerepet töltsenek be. Ilyenkor a képkészítés módszerei és eljárásai folyamatosan keresztezik egymást, alakítják a kompozíciót, a produkciót, de jól jelölik az elemzés és a kritika helyét is. A kortárs kultúra képekkel sűrűn átitatott, dominánsan vizuális kontextusa és a kiállítások vizuális struktúrája és képkoreográfiája tehát nem független egymástól, viszont a felületes, beidegződéseken alapuló, az alaposágot nélkülöző, kizárólag a képek illusztráció-funkciójára építő kiállítási megoldások sem a megértést nem segítik, sem pedig a képhasználat morális és etikai dimenzióit nem veszik figyelembe. (Ez a kritika legerősebben a történeti kiállítások fotóhasználatával kapcsolatban merült fel [FLACKE 2007].) A kiállítási térben a

képhasználat a bemutatás esztétikai, tudományos és oktatási síkjait egyaránt dinamizálhatja, továbbá a szerzők (rendező, látványtervező, grafikus, stb.) poétikai, illetve az intézmény politikai stratégiáit is érinti.

A kiállított képek módszertani megközelítése, a gondolatok elemző bemutatása sem előzmény nélküli a Néprajzi Múzeum kiállítási praxisában,<sup>41</sup> de ezek az alkotások elsősorban „klasszikus” kép- és tárgyszerű módszertani lehetőségeinek kritikus megközelítésén és bemutatásán alapultak. A műanyag-kiállítással viszont a kortárs fogyasztói hétköznapiak, a tömegkultúra egy szelete, a sorozatgyártott műanyag tárgykultúra muzealizálása, kritikus és elemző bemutatása került a középpontba – tehát a „hagyományos” néprajzi tárgykultúrától vizuálisan lényegesen eltérő kollekció bemutatásáról volt szó, mely során a képi megközelítés is fontos szerepet kapott. A kortárs fogyasztói kultúra prezentációjának módszertani megközelítésében viszont a korábbi kiállítási megoldások inspirációt, ihletet jelentettek, vagy akár továbblépési irányt is kínáltak.

#### A grafikus ábrázolás, a humán tudományok és a prezentáció

A Néprajzi Múzeum kiállítási praxisában a grafikus ábrázolás, az etnográfiai kutatás és a prezentáció összekapcsolására vonatkozóan a legtöbb muzeológiai módszertani észrevételt az *Ósfoglalkozási képek* című kiállítás sűrítette.<sup>42</sup> A kiállítás a képi ábrázolás múzeumi/kiállítási használatát tette vizsgálat tárgyává, egy 19. századi példa elemzésével: Herman Ottó néprajzi kiállításokban használt képeinek és koncepcióinak összegyűjtésével, a képi illusztráció helyének és szerepének tágabb tudományos kontextusban is érvényes értelmező bemutatásával. A kiállított képek – elsősorban grafikák – a néprajztudomány korai időszakából származtak, és a megfigyelő szubjektum és a reprezentáció szerepéről, jelentéséről és gyakorlatáról vallottak.<sup>43</sup> Herman Ottó tevékenysége azért számított érdekes és izgalmas „terepnek” ebben a kérdéskörben, mert nemcsak a korai néprajztudomány egyik első tudósa volt, „hanem a népélet jelentős rajzolójának

<sup>41</sup> *Időképek*, 2000. december 31. – 2001. december 31. (FEJŐS – LACKNER – WILHELM szerk. 2001); vizuális dokumentáció, kép és valóság viszonya a fotográfia használata előtt: *Ósfoglalkozási képek*, 2003. május 23. – szeptember 14. (FEJŐS 2003c); a képek szerepe a néprajztudományban és a hétköznapiakban, a fotó mint médium, turizmus és kép: *Boldog/ képek*, 2004. november 4. – 2005. május 22. (FEJŐS 2005); képi rögzítés és dokumentálás, vizuális jegyzetelés, rajz és fotórekonstrukció: *Huszkó a rajzoló festő*, 2005. május 14. – 2006. március 5. (FEJŐS szerk. 2006). A Néprajzi Múzeum kiállítási praxisában találkozhatunk még olyan alkotással, amelyek a képpel mint médiummal foglalkoztak, de az elemzés során elsősorban a rögzítés poétikai és politikai dimenziói kaptak helyet, a bemutatás, vizuális interpretáció és prezentáció témaköre nem került feldolgozásra.

<sup>42</sup> Rendező: Fejős Zoltán; látványterv: Július Gyula és Nagyné Sebestény Krisztina; grafika: Gerhes Gábor

<sup>43</sup> „A kiállítás célja, hogy a Herman Ottó munkáiban megjelent, az általa egykor rendezett kiállításokon felhasznált képeket összegyűjtse, s ezáltal bemutassa a képi illusztrációnak a 19. század végén kialakult alkalmazásait.” (FEJŐS 2003c:6)

is bizonyult” (FEJŐS 2003c:6). A kiállításban azok a helyszínek szerepeltek – a néprajzi terep, a millenniumi kiállítás és az 1900-as párizsi világkiállítás – melyeken keresztül a rajzoló – Herman Ottó és/vagy erre a munkára felkért alkotók – a képeket életre hívták és jelentőséget tulajdonítottak nekik. A terep egyfelől az a hely ahol az adatok, a néprajzi tények megragadhatóak és létrehozhatóak, másfelől az a koncepció, amin keresztül a külső szemlélő számára is láthatóvá válhatnak a kutatás sűrűsödési pontjai és hangsúlyai. Herman Ottó és a terep kapcsolatában a kiállítás szempontjából a kultúra, a környezet vizuális leírása és ábrázolása volt a fő cél, amihez saját terepjegyzetei és skiccei ugyanúgy hozzátartoztak, mint az otthon készített kidolgozottabb változatok, vagy az instrukciói alapján dolgozó festők és grafikusok alkotásai. Alkotótevékenysége kiegészült a kiállítási munkával is, melyben már nemcsak a megfigyelt valóság grafikus rögzítése, hanem annak interpretációja is fontossá vált. A kortárs kultúrakutatás egyik kulcskérdése, hogy miként jelennek meg a terepen (*ott*) vagy az otthon (*itt*) készített képeken a kutatók előzetes elvárásai, illetőleg a képek majdani felhasználásának (illusztrálás) előjelei?<sup>44</sup> Az *Ősfoglalkozási képek* ebből a szempontból állította egymás mellé, egymással dialógusba a grafikákat, a festményeket és a tanulságos terepfeljegyzéseket, és világított rá arra a sajátos képhasználati módra, amely átítatta a 19. századi tudományos gondolkodást a múlt megkomponált reprezentációinak elállítására során. Láthatóvá vált miként formálódtak a gondolatok egyik helytől a másikig – a tereptől a munkaasztalon keresztül a kiállításig –, a képek miként változtak, finomodtak, gazdagodtak, rajzolódtak *kei* és *át* beszédes történetekkel színesített, idillikus életképekké – legelésző, kóborló állatokkal, a porfelhőben közeledő nyájjal, a bográcsban fővő, gőzölgő étellel, archaikus szállásokkal és teljes díszben pompázó, pipázgató pásztorral.

A „valóság” felépítésének és a képhasználatnak ez a 19. századi módja a korai néprajzi kiállítások természetes velejárója volt. A képek mégis inkább Herman Ottó sajátos tudományszemléletéről, következtetési eljárásáról tanúskodtak: a múltat, a magyar őstörténetet a maga módján értelmező tudós képei ezek, tudományos elgondolásainak képekre fordított lenyomatai. Ahol a tudományos következtetésben – például a források hiánya miatt – úr mutatkozott, ott megjelent a képzőművész ecsete és fantáziája, ezzel téve a történetet gördülékennyé. Megközelítésében összemosódnak a tudományos okfejtés és dokumentarista bemutatás elemei, a művészeti alkotások szabadabb asszociatív szárnyalásával, és irányítása alatt készülő képek és kiállítások esetében a két megközelítés módszeres szétválasztására nem találhatunk példát. A folyamat, a folyamatként bemutatható fejlődés, a kontinuitás és a linearitás tudományszemléletének alapkövei voltak. Mára ezek a fogalmak a kultúrakutatásban és a társadalomtudományi gyakorlatban lényeges jelentésváltozáson mentek keresztül, de a korábbi tartalom új és más szempontok alapján történő megközelítése, a jelentések új kontextusba állítása

<sup>44</sup> Vö.: Clifford Geertz két klasszikus tanulmányával: *Jelen lenni* és a *Sűrű leírás* (GEERTZ 1994:352-368; 170-199)

és új olvasat kialakítása mégsem haszontalan vállalkozás.<sup>45</sup> Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a korai néprajztudomány kiállításokkal kapcsolatos elméleti megfontolásairól mennyire keveset tudunk, és milyen kevésbé foglalkozunk ezzel a témával, akkor a témaválasztás és a feldolgozás még fontosabbá válik.

Viszont a téma összetettségéből adódóan a *most* a múzeumba lépő látogatók számára rendkívül precízen kell megmutatni a rétegeket: hogy a történetben mikor ki beszél, melyik pillanatban ki a megfigyelő, a dialógus során hogyan alakul át a reprezentáció jelentése és praxisa. Hiszen a látás és a nézés fizikai körülményeinek és lehetőségeinek elmúlt százötven éves története nemcsak a megfigyelő és a reprezentáció kulturálisan kialakított jelentéseit írta át és fogalmazta újra (CRARY 1999), hanem ezzel szoros összefüggésben az elméletekre és a gyakorlati tevékenységre is hatást gyakorolt.

Az *Ösfoglalkozási képek* azt a tudománytörténeti szempontból rendkívül fontos időszakot idézte, amikor fizikai külvilág tudományos rögzítésében a grafikai eljárás és a fotográfia egymás mellett élt. Fényképhasználatára már évtizedek óta lehetőség volt a tudományos szakmunkák lapjain is, de a kutatók maguk döntöttél el, hogy a mimetikus eljárások melyikét választják tudományos munkájuk során.<sup>46</sup> A fényképezés mint újfajta realizmus, nemcsak a végeredmény (a kép), hanem a megfigyelő szubjektum, illetőleg a látás és a megfigyelés paradigmájának szempontjából is meghatározó változást eredményezett. Ezért a Herman által dokumentálásra és illusztrálásra használt alkotásokat nemcsak mint rajzokat és festményeket, hanem mint nem-fényképeket is érdemes vizsgálat tárgyává tenni. A koncepció három utalásban is megjelenik a kiállításban: Herman egy, a fényképezéshez kapcsolódó kudarcélménye<sup>47</sup>, a fénykép mint minta,<sup>48</sup> illetőleg a fotó dokumentumként és illusztrációként való 19. századi elterjedése<sup>49</sup> kapcsán. Az emocionális tartalom, a kutatói tudományszemlélet és a tudományos paradigmaváltás három különböző perspektívája jól szemlélteti a korszak tudományfelfogását is, amelytől a fényképek grafikus továbbépítése sem volt idegen.<sup>50</sup>

De miként választható el a gondolatok egymásra rétegződése segítségével a tudatos ferdítés és az idealizálás közötti különbség? Jonathan Crary látásról és nézésről szóló könyvében a megfigyeléssel és reprezentációval kapcsolatos változásokat összeköti a technikai újítások, a

<sup>45</sup> „[...] azoknak a dolgoknak, amelyeknek nem csak pillanatnyilag, hanem újból és újból mondaniuk kell valamit számunkra, bizonyára elől van a helyük.” (GADAMER 1994:168)

<sup>46</sup> A fényképezéssel illetőleg a más technikai eljárással készülő képek és a világlátás kapcsolatának elméleti tárgyalása viszont még a Herman Ottó képein keresztül megidézett időszak után majd negyven évvel is meghatározó tanulmányok sorát eredményezte. Vö.: BENJAMIN 1969 [1939]

<sup>47</sup> Lambrecht Kálmán Hermanról szóló biográfiai könyvében idéz egy fiatalkori vállalkozást: a kőszegi „fényirdai műtelep” megalakulását és működését, ami aztán bírósági ügyé fajult. Hivatkozta FEJŐS 2003c:16, 24

<sup>48</sup> Vezényi Elemér *Pásztor-toilette* című tusrajza és egy fénykép kapcsolata: „A képen ceruzával grafikai méretrajz található, mely arra utal, hogy ennek alapján készült Vezényi Elemér *Pásztor-toilette* című képe.” FEJŐS 2003c:63.

<sup>49</sup> FEJŐS 2003c:18-19

<sup>50</sup> Ezt a vizsgálati szempontot a *Huszka József, a rajzoló gyűjtő* című kiállítás tovább bontja: FEJŐS szerk. 2006



fejlődés és a korszerűség gondolatával, mindezt egy általánosabb társadalmi kontextusba ágyazva: a 19. századi tárgyak, események, személyek, tudások és technikai találmányok értelmező alakzattá formálásával (CRARY 1999). Ha Crary gondolkodásmódját adaptálom Herman Ottó tudományszemléletéhez, akkor látható, hogy az általa alkalmazott grafikai eljárás tulajdonképpen nem más, mint egy hatalmas, mozdíthatatlan *camera obscura* a hordozható fényképezőgépek korában: nem pontosan érthető, mit is keres ott, és miért látja fordítva a világot? De ahogy a *camera obscura* a maga korában nem a hamis, hanem az igaz paradigma egy példája majd metaforája volt,<sup>51</sup> úgy Herman Ottó idealisztikus világlátáson alapuló megközelítése is logikus a maga korában és gondolkodási rendszerében. Látásmódjának elemekre bontása és újra összerakása pedig feltárja a kor tudományos diskurzusának több rétegét is – amelyek a múzeumi képhasználat szempontjából is rengeteg tanulsággal szolgálnak.

Ha a képet jelentéssel telített felületnek tekintjük, akkor az értelmezés során az egyik legfontosabb feladat a képelemek közötti összefüggések és kapcsolatok feltárása és leírása, illetőleg a jelentések más képekkel, illetőleg a tágabb tudományos, kulturális és társadalmi kontextussal való összevetése. Az egyes elemekből a tágabb összefüggések felé haladás a műalkotások és a kulturális/társadalmi jelenségek értelmezése során egyaránt célravezető vállalkozás. A művészetelméletben az eljárás egyik klasszikus példája Erwin Panofsky elméleti alapfogalmak kidolgozására koncentráló ikonológia teóriája (PANOFSKY 1984a, 1984b). A nagyhatású<sup>52</sup> és sokat vitatott<sup>53</sup> elmélet egyik legfontosabb újdonsága volt, hogy kísérletet tett a művészettörténet mint empirikus és mint interpretációs tudomány összekapcsolására. A megközelítés egy az egyben alkalmazása mára nem számít sem nagy újdonságnak, sem túlságosan korszerűnek, mégis az elmélet egy elemével szeretnék egy fontos sűrűsödési pontra rámutatni, ami véleményem szerint az ikonológiai megközelítés és az *Ősfoglalkozási képek* szemlélete között húzódik.

Panofsky három lépcsős értelmezési rendszere (preikonográfia, ikonográfia, ikonológia) a műalkotások szimbolikus tartalmának feltárása során négy kérdéscsoport részletesebb kifejtésére helyezi a hangsúlyt: mi az értelmezés tárgya, mit jelent az értelmezés aktusa, melyek az értelmezéshez szükséges felkészültség összetevői és végül milyen eszközök állnak rendelkezésre az értelmezés helyesbítéséhez (PANOFSKY 1984b)? A műalkotások értelmezésére kidolgozott lépcsős rendszer elemeinek és elméleti hozadékának részletesebb bemutatása nélkül most csak egyetlen tényezőt emelek ki: a befogadási folyamat korrekciós eljárásainak és egyéni

<sup>51</sup> „az 1500-as évek végétől az 1700-as évek végéig a camera obscura szerkezeti és optikai elvei a megfigyelő státusának és lehetőségeinek a leírására szolgáló uralkodó paradigmává álltak össze. Hangsúlyozom: ez a paradigma uralkodó volt ugyan, de természetesen nem kizárólagos.” Crary 1999:42

<sup>52</sup> Panofsky megközelítése volt többek között Pierre Bourdieu kultúrszociológiájának egyik legfőbb ihletője. Vö. BOURDIEU 1978

<sup>53</sup> Az egyik legalaposabb magyarországi kritikai méltatás: RADNÓTI 1990 (további irodalmi hivatkozásokat ld. ott).

lehetőségeinek fontosságát. Ez az elv Panofsky megközelítésének az a pontja, ami egyrészt összeköti a képeket és a szövegeket egymással, másrészt hangsúlyozza az egyéni tapasztalat és tudás szerepét az értelmezés aktusában. Ez a mindennapi tapasztalatok, az ismeretek és az intuitív képességek korrekciós elve, amiben a mű érzéki felfogását, értelmét és az összetett szimbolikus jelentéseit szükségesnek és elégségesnek tartja összevetni a stílusok, a típusok és a szimbólumok történetével (PANOFSKY 1984b:289-294). Radnóti Sándor viszont pontosan e korrekciós elv szüntelen érvényesítésében látja az elmélet zártságát, mivel – véleménye szerint – Panofsky befogadással kapcsolatos felfogása teljesen kirekeszti a kulturális és társadalmi kontextus ismeretétől független „vad” befogadás lehetőségét.<sup>54</sup> Panofsky felfogásában valóban van egy kis sznobizmusra és kirekesztésre való hajlam, és egyfajta intellektuális távolságtartás, de ez csak az egyik eleme ennek a korrekciós elvnek. Talán lényegesebb – etnográfiai szempontból feltétlenül – hogy megfogalmazza a befogadás ismeretszerzésen és kulturális tényezőkön alapuló nézetét, és explicit módon kifejti a képek és a szövegek egymáshoz ezer szálon kötődő kapcsolatát. Ezen a ponton csatlakoztatható be az *Ősfoglalkozási képek* Fejős által is megfogalmazott kép/szöveg összefüggése,<sup>55</sup> melyben két különböző metszet is egymásra kerül: hiszen külön kell kezelni a kiállított képek alkotófolyamataihoz kapcsolódó előzetes szövegek és források meglétét vagy hiányát, ezeknek az alkotófolyamatban betöltött jelentéstulajdonító és korrekciós szerepét, illetve a képek utólagos értelmezését lehetővé tevő, a kiállításban akár kommentárként is használható szövegeket – a kiállítások esetében mindenképp. Míg az első esetben a képek alkotói folyamataihoz szükséges korabeli források, addig a második esetben már a kész illusztrációk szövegei kerülnek a vizsgálat homlokterébe. Mindkét esetben egészen másként érvényesül a képek és a szövegek kapcsolata, de az elválasztás értelmetlensége nyilvánvaló. Az *Ősfoglalkozási képek* hangsúlyozza ugyan a Panofsky elméletben is szereplő, szövegeken és forrásokon alapuló képfejtés elvét, de míg az ikonológia modellje a befogadáshoz szükséges aktusokat, felkészültségeket és korrekciós eljárásokat elméleti szinten fogalmazza meg, addig a kiállítás pontosan ezen eljárások megvalósítására tett kísérletet, a képek is szövegek egymáshoz illesztésével. Közel száz kép: festmények, grafikák, néhány fotó, egyszerűbb vázlatok és könyvillusztrációk, falra akasztva, térbe lógatva és kisebb vitrinekben elhelyezve. A rendező a képek különböző tematikus egységekbe sorolásával, feliratozásával, rövid teremszövegek megfogalmazásával és a „puszta” elrendezéssel rajzolja meg a korai grafikus ábrázolások értelmező kontextusát, a kiállítási lehetőségek figyelembevételével. A képek önmagukban és az

<sup>54</sup> „A zárt, idegen múlt tudós rekonstruálása tehát Panofsky befogadói modellje, s elutasítja azt a »primitív«, »vad« befogadást, amely egykorú és jelen idejű szólításként fogja fel a régi műalkotást, s ezzel felnyitja és megszünteti idegenségét.” (RADNÓTI 1990:149)

<sup>55</sup> „A szöveg és a kép egysége megerősíti a múltrol vagy az idegen kultúrákról megformált tudást, s ez elősegíti az ily módon egymást kiegészítő, egymást szolgáló reprezentációk elterjedését.” (FEJŐS 2002:185)

értelmezési rendszeren belül is jelentést nyertek, egyszerre jelentek meg mint vizuális jegyzet, mint tudományos szemléltetőeszköz, mint az autentikus műtárgy és mint az interpretáció változó műfajainak példája. Herman Ottó *képei* és a kiállítás *képei* a reprezentáció és a megfigyelés kategóriáin túl több fontos egymást kiegészítő fogalom körültekintő vizsgálatára terelték a figyelmet (mint például a grafikus ábrázolás és fényképezés, a valóság és a fikció közötti tudományos összefüggések), de felhívták a figyelmet a forráskritika fontosságára, a kiemelés és az ironia eszközeinek alkalmazására. A múzeum ezzel hozzátett valamit a korábbi konstrukciókhoz, és hangsúlyozta a prezentációk változó természetét, továbbá az újabb értelmezések és a történeti előzmények közötti kapcsolat feltárásának fontosságát<sup>56</sup> (ami a *műanyag* című kiállításnak is fontos kiindulópontja volt). Az összefüggések feltárásához képet mint médiumot, és a kiállítást mint műfajt választotta a vizsgálat és bemutatás alapjának.

#### Családfa-ábrázolás

A családfa a grafikus ábrázolások szemléltető-magyarázó műfajainak egyik speciális példája, melyet a humán tudományok születésük pillanatától az érthetőbbé és beláthatóbbá tétel egyik képi műfajaként alkalmaznak, leginkább könyvillusztrációként. Emiatt jelentett jó módszertani kiindulópontot a műanyag-kiállítás prezentációs technikákról kialakított diskurzusában is – bár Bátky nem tett róla külön említést *Útmutatójába*.

A műanyag-kiállításban a grafikus, a fényképes és a filmes ábrázolás és bemutatás múzeumi/kiállítási lehetőségeit a kiállítás első két témaköre – anyag, termelés – tárgyalta explicit módon, képben, szövegben, illesztésben és elrendezésben egyaránt. Az első terem fogadófalán látható fröccsöntött műanyag falfestmény, a ráaggatott dobozszerű plexi vitrinekkel nemcsak a műanyagtörténelmet, az anyagok és tárgyak sokféleségét, hanem e hétköznapi kultúra szín- és formavilágát is felvezette. Az első állóképig, a falra festett családfáig egy videó klipen keresztül vezetett az út. Az 1959-es szonon (Gál Gyula – Hárs László: *A század asszonya*, 1959) Psota Irén előadásában csendült fel, amire Csáki László és Pálfi Szabolcs készített klipet azonos címen. A képekből és hangokból építkező kritikus és ironikus megközelítés felvezette a kiállítást, meghatározta a kort (a hőskortól napjainkig), továbbá közelítette a látogatók és az alkotók személyes hétköznapi tapasztalatait is, könnyen befogadható formában. Ez a hangulati és

---

<sup>56</sup> „napjaink fizikusai által felépített valóság nem hasonlít a múlt századi fizikus világképéhez. Ezen valóságok mindegyike mindenkor megerősített a kortársak – hétköznapi emberek vagy szakemberek – konszenzusa révén. [...] A tudományos valóság állandóan változik, minden új könyv vagy cikk kissé – ámbár néha alapjaiban – megváltoztatja. A változások érvényességének feltétele a korábbi konstrukciókhoz való illeszkedés.” (MAQUET 2003:19)

tematikus felütés vezetett tovább a kiállítás első tematikus egységébe, illetőleg a vizuális, képes beszéd módszertani keretébe, a fröccsöntött műanyag családfához.

A kémiai kísérletezés és a műanyagok története nemcsak a természettudományi, hanem a társadalom- és kultúratudományi gondolkodás számára is izgalmas kérdések megfogalmazását teszi lehetővé. A két eltérő tudományos megközelítés (kémiai/természettudományi – kulturális/társadalomtudományi) összekapcsolásához a családfa mint prezentációs mód több, egymással összefüggő szempontra mutat rá. A genealógia grafikus ábrázolására használt ágas-bogas koronájú fa az európai keresztény ikonográfiában már a 12. századtól ismert mint a leszármazás szakrális bemutatásának esztétikus és könnyen befogadható formája. Az ábrázolás viszont kilépett a keresztény ikonográfia rendszeréből, és főleg a barokk főúri kultúra és hagyomány részévé vált, elsősorban mint a „nemesi pedigré” (BOUQUET 1996:44), az öröklés, a birtokhoz való jog bizonyításának eszköze. A családfa a 19. századtól az emberiség származásának tudományos, modellértékű illusztrációjaként is ismertté vált (Darwin nyomán), mint a fajok eredetével kapcsolatos 19. századi tudás grafikus megfogalmazása (BOUQUET 1995, 1996; FEJŐS 2001). Az eredet, a leszármazás és a fejlődés fogalmain alapuló genealogikus és evolucionista gondolkodásmód alapvetően áthatotta a 19. századi tudományelméletet, és az éppen születő antropológiai módszerekre és elméletekre is erős hatást gyakorolt. A fa mint természeti szimbólum, illetve mint a humán evolúció ábrázolásának tudományos példája megfelelt a 20. század elejétől egyre erősödő szociálintropológiai kutatások szemléletének is. Ugyan a tudományos átvételben nagyon erős az arisztokratikus gesztus – miszerint a kor kutatói a családfa-ábrázolás alkalmazásával egy klasszikus arisztokratikus idiómát vettek kölcsön saját tudományos módszereik kidolgozása során (BOUQUET 1996:59) – a családfa mint a társadalomszerkezet vizuális nyelvre fordított képe gyorsan bekerült az antropológia módszertani eljárásai közé – a kulturális reprezentációk és interpretációk eszköztárába. A családfa-ábrázolás használatának célja tehát nem más, mint az időbeli összefüggések bemutatása, az ismert vagy ismeretlen „rokoni” kapcsolatok felderítése (állatok és emberek, nyelvek és népek, ősök és kortársak), végül a tanulságok szabadon formálható grafikai elemre redukálása. A fadiagram használta az ismeretek szelektív transzformációjára épül – a bibliai és a tudományos tudás vizuális fordítása során egyaránt (BOUQUET 1996:50). Létrehozása nem más mint konstrukció, megvalósítása pedig bővelkedik pedagógiai elemekben: egyszerűsít, típusokba rendel, az összefüggéseket képileg fejezi ki, ami segíti az összefüggések megértését és átláthatóságát. Az összefüggések metaforikus ábrázolása viszont nemcsak dekoratív, hanem a magyarázatokat azonnal materializálja: hiszen a fa mint természeti képződmény nemcsak a „szabályos” fejlődés, hanem a megszakadások, oldal- vagy vadhajítások képpé fordítására is alkalmas szimbólum.

A családfadiagram kiállítási prezentációs eszközként való alkalmazása során is fontos volt, hogy a motívum szabadon formálható grafikai elem legyen. Ez lehetővé tette, hogy a tudományos tudás kibontására alkalmas módszertani eszközzé váljon. Viszont a műanyagok kémiai rendszere nem feleltethető meg a „klasszikus” faábrázolás ágrajzának, hiszen az eltérő eljárásokkal, különböző összetevőkből előállított műanyagok nem hoznak létre egy genealógiailag érvényes evolúciós sort – így az ábrázolás épp a leszármazás modelljét nem ábrázolhatta. Ennek ellenére a vizuálisan megkomponált fröccsöntött műanyag-családfa lehetőséget teremtett az etnográfiai kontextusban ezoterikusnak tetsző kémiai eljárások megértésére, az időben zajló felfedezések dekoratív ábrázolására, ezen keresztül pedig a kémia, az ipari tömegtermelés, az anyagokról való gondolkodás és a hétköznapi gyakorlat összefüggéseinek modellálására. A könnyen felismerhető és lefordítható fa motívum ebben az kapcsolati hálóban vált egyszerű magyarázó ábrává.

A fa ágaira „aggatott” tárgyak és fogalmak között az alapanyagok, a kémiai szerkezet, a fizikai tulajdonságok és a gyártás kezdete alapján lehetett tájékozódni, horizontálisan és vertikálisan egyaránt. Az ábrázolás viszont mégsem tekinthető „hagyományos” családfának, ugyanis a kémia felülírja a genealógiát, és sokkal inkább párhuzamos történetek, egymástól akár független felfedezések történetévé változtatja a modern kor történelmét.<sup>57</sup> Így a műanyag már nemcsak anyagként, hanem a modernitás, a modern társadalom, a modern tudományelmélet kiindulási pontjaként is szerephez jutott. A fröccsöntött családfa tehát nemcsak egy több száz éves vizuális ábrázolási módot elevenített meg – a maga rendszerező és elrendező funkciójával – hanem a kiállítás kezdő képeként párbeszédre hívta a hétköznapi és a tudományos gondolkodást egyaránt. Az esztétikai (képi fordítás, motívumképzés) és pedagógiai (szemléltetés, magyarázat) megközelítés összekötötte a természettudományi és a társadalomtudományi gondolkodásmódot a kortárs képzőművészet eszközkészletével. A családfa-ábrázolást a kiállítás tehát nemcsak alkalmazta, hanem is továbbgondolta.

#### Fénykép és film a múzeumban – illusztráció és interpretáció

A grafikus ábrázolások kiállítási lehetőségeihez hasonlóan a fotográfia múzeumi gyakorlatban betöltött szerepéről is lényegesen kevesebb szöveg és kiállítás szól, mint a képek művészeti vagy reprezentációs megközelítéséről. A képhasználat mint értelmezési stratégia, vagy mint a fordítás eszköze a fényképezés elméleti, vizuális antropológiai és múzeumi diskurzusait fogja egybe. A fényképek performatív megközelítése pedig az intézményen belüli diskurzusban a formaváltásban betöltött szerepüket is láthatóvá teszi (EDWARDS 2002:39).

<sup>57</sup> Vö. Appadurai időről, modernitásról, történelemtől és genealógiáról írt tanulmányával: APPADURAI 1996

Bátky Zsigmond 1906-ban így ír röviden a (fény)képhasználat múzeumi lehetőségeiről: „Kiállított gyűjteményeink legelső célja lévén közönségünk oktatása, minden módon azon kell lennünk, hogy annak felállítása minél áttekinthetőbb, minél tanulságosabb legyen. E végből ne sajnáljuk a felírásokat, ne különösen a mindenfajta illusztrációt (fényképeket a falakon, forgatható keretben, esetleg megnagyítva és kiszínezve diapozitíveket és sztereoszkópokat) a különféle foglalkozásokról, népszokásokról stb.” (BÁTKY 1992:20). Elisabeth Edwards brit múzeumteoretikus pedig így látja majdnem száz év múlva az elmozdulás – pontosabban a mozdulatlanúság – irányát: „A fényképészeti bemutatásokra vonatkozó elvárások a néprajzi múzeumokban és a kiállításokon már régóta a kurátorok és a látogatók között meglévő hallgatólagos együttműködésen alapulnak, amely szerint fenn kell tartani egy bizonyos elvárást, amelyet az áttetsző realizmus táplál, és amelyet kritikátlanul alkalmaznak illusztráció és magyarázat céljára, megerősítve a kulturális látványalkotás *status quo*-ját, ahelyett hogy kihívást intéznének hozzá.” (EDWARDS 2002:40.) Edwards ezt a stratégiát mára azért tartja elfogadhatatlannak, mert a néprajzban és a kulturális antropológiában több évtizede zajló, a megjelenítés politikai és erkölcsi dimenzióira vonatkozó viták következtetéseit teljesen figyelmen kívül hagyja. Az elméleti következtetések gyakorlati alkalmazását abban az esetben is lényegesnek tekinti, ha ez nem fogalmazódik meg elvárásként a látogatók részéről. Ennek megvalósításához módszertani alaposságra, elméleti felkészültségre és kritikai hangra van szükség (FLACKE 2007, HÄGELE 2001, LIDCHI 1997, PORTO 1999, EDWARDS 1999; a múzeum és a filmhasználat vonatkozásában: GROYS 2008).

A fényképek múzeumi interpretációban betöltött szerepe onnantól válik izgalmas módszertani kérdéssé, amikor a képek már nemcsak interpretációs segédeszközként jelennek meg az eredeti tárgyak kontextusában – és a kiállítás leginkább tárgyalapú diskurzusában – hanem a mondanivaló önálló hordozóiként, önálló jelentéssel bírnak, a kiállítási terekben és a közvetített történetekben egyaránt (EDWARDS 2002, HÄGELE 2001). A múzeumi képhasználat változásának vizsgálatához szükséges a fényképekre irányuló kutatás, összekapcsolva a dokumentálás és rögzítés gyakorlatának, módszereinek tanulmányozásával, a megvalósulás egyéni perspektíváinak minél differenciáltabb felvázolásával. A társadalomtudományos szemlélet számára a fényképek legfontosabb és egyben legizgalmasabb jellemzője a jelentések egymásra épülő rétegzettség és a képek többértelműsége. Egy tudományos kutatásban a legfőbb feladatot és kihívást a fényképek sűrű szövésű hálójának módszeres kibontása jelentheti. A sűrítés és az esszencialitás viszont nemcsak a képek külső részleteit, esztétikai kategóriáit, ikonográfikus jegyeit, hanem a megvalósítás és értelmezés tudományos perspektíváit, a készítés körülményeit, a szereplők magyarázatait, illetőleg a nézők saját értelmezéseit is magában foglalja. A fényképek és az

„eredeti” kulturális/társadalmi kontextus összefüggései összetettek, és ahhoz, hogy ez a jelentésstruktúra a kiállításban jól használható, alapos kontextus kidolgozására váljon alkalmassá, az eredeti környezet (nemcsak képi) rögzítése szükséges. Ezzel szemben egy kiállítás rendezői – de több esetben már a kép készítői is – az alkalmazás és a rögzítés során túlbecsülik a fényképek információtartalmát, és nem helyeznek elég hangsúlyt a képen látható tárgyak, emberek és helyzetek értelmező leírására vagy körberajzolására.<sup>58</sup> Az ilyen képek csak nagyon korlátozott mértékben használhatóak forrásként a társadalmi átalakulások megragadására.

A fényképek részlegessége, a valósághoz képesti fragmentáltsága nem hibája, hanem sajátossága a műfajnak, amely többek között rámutat a kontextusok illékonyására, fogalmi szinten pedig a (forrás)kritika és a reprezentáció módszertani kérdéseinek fontosságára. A múzeumi/kiállítási terek képhasználati attitűdjei csak a fényképészet vékony szeletét adják, melyben megjelenik a vizuális kultúra és a kulturális reprezentáció bonyolult összefüggésrendszere, és ez az a hely, ahol lehetőség van a kritikai beszédmód gyakorlására is. Ulrich Hägele német etnológus megközelítésében a kritikus hang előfeltétele a fotókra irányuló tudományos kutatómunka elvégzése: a történeti kontextus tisztázása, a képek fotótörténeti besorolása, az észrevehető összefüggések és esztétikai elgondolások kidolgozása, végül az ikonográfiai összehasonlítás (HÄGELE 2001:317). A különböző premisszák érvényesülése teremti meg a fényképek értelmező kontextusát, ami nemcsak a kritika, hanem a befogadás lehetőségének is alapja. Az értelmező kontextus felépítése tehát egyet jelent a képek több „helyszínhez” – terep, a kép síkfelülete és a gyűjtemény – kapcsolódó részletes etnográfiai körülrajzolásával, a szimbolikus és gyűjteményi szerep meghatározásával. Ez a részletgazdag körberajzolás a kortárs jelenségek vizsgálata során talán „egyszerűbb”, mert *itt* a képek és az esetek összekapcsolódásának mi magunk is tanúi vagyunk.

A *műanyag* című kiállítás *Termelés* című termében – a fent idézett – Bátky megközelítésből kiindulva a képhasználat különféle formái és műfajai kerültek a prezentáció módszertani megközelítésének középpontjába. Vonalas grafika (falfestmény), állóképekből összeállított montázs, diafilm és film – nyersanyagminták és használati tárgyak mellett. A téma pedig a kis- és nagyipari termelés, a széria és sorozatgyártás: a műanyagból készült hétköznapi tárgyak tömeges gyártásának sajátosan illesztett „termelési-kép-regény”-e. A *Termelés* című teremben a feldolgozás és az anyagmegmunkálás sokszor láthatatlan formái jelentek meg, de nem gyártási mutatók táblázatba foglalásával, hanem inkább a tömegtermelés tárgykultúrát és fogyasztási szokásokat is átalakító mechanizmusainak bemutatásával. Az ipari környezet viszont csak képeken jelent meg,

<sup>58</sup> „A fényképi azonosítás ugyan részletekbe menően azonosít, de csak azonosít, míg a szöveges leírások általában egyúttal értelmeznek is. A fénykép a szöveges információkkal kiegészítve válik teljes adatforrássá.” (KUNT 2003:68)  
Vö.: muzeológiai tárgyfotózás mint külső jellegzetességek megörökítése: PORTO 1999:46-47

amelyek a „hogyan készül?”, „hogy csinálják?” kérdésekre keresték a válaszokat. Ugyan a műanyag-kiállítás abból az elhatározásból született, hogy egy metszetet mutasson a kortárs műanyag tárgykultúrából, itt mégis archív képek és filmek kerültek a kiállítási térbe. Az elsősorban a hatvanas és hetvenes évekből származó álló- és mozgóképek a falra ragasztva, illetve egy négy képernyőt magában foglaló plexi vitrinben voltak láthatók. Míg az felnagyított, plakátszerűen felragasztott fotó- és dokumentummásolatok leginkább a hangulatteremtés és a háttér illusztráció funkcióját töltötték be, addig a négy oldalról nézhető, archív filmrészletekből összevágott mozgóképek a korabeli gazdasági, társadalmi és kulturális kontextust idézték. A képekről visszaköszönt a modernitás ipari/technológiai fejlesztésekkel és praktikus használati lehetőségekkel kapcsolatos eufórikus életérzése, a szocializmus fogyasztói kultúrája, képben és hangban egyaránt. Az egyik monitoron a *Műanyag mindenütt* című 1964-ben készített diafilm digitalizált kockái pörögtek vetítésként. A szabad szemmel jól látható és olvasható méretűre nagyított kockák szövegei azért is voltak fontos elemei a prezentációnak, mert a műanyagok szélesebb körben való népszerűsítésének „felvilágosítással” és oktatással egybekapcsolt korabeli marketingstratégiáját tükrözték vissza – celluloid hordozón. Ehhez a hangulathoz nagyon közel állt a terem egyik leglátványosabb eleme, a különféle műanyag-feldolgozási eljárásokat (fröccsöntés, extrudálás, sajtolás, kalanderezés, fóliahúzás, fúvott formázás, vákuumformázás) magyarázó falfestmény. Az illusztráció két nagyobb részből állt: egy nem létező gép modelljéből – ami attól volt nem létező, mert különféle rekeszeiben az eljárások fontosabb fázisait egyben mutatta be – és egy szarukeretes szemüveges, fehérköpenyes, mérnök képregényszerű figurájából (terv: Rácmolnár Sándor). Az ábra egyfelől kiváltotta az ipari eljárások bonyolult megszövegezését, másfelől megadta a terem ironikus alaphangulatát. De fontos hangsúlyozni, hogy valósághoz való viszonya alapvetően különbözött az imént felsorolt képes dokumentumoktól, formájában és funkciójában is az első terem magyarázó ábrájával (családfa) rokonítható.

Ha a *Termelés* terem képhasználati eljárásait egymással összevetve is végigtekintjük, akkor látszik, hogy ugyan megjelent az illusztráció és az interpretáció képi műfajainak sokrétű felhasználására, a tematikában mégis sok volt az ismétlés – a képanyagot bőven meg lehetett volna húzni. Továbbá a képek – két 2006-ban, a kiállításához készített film kivételével – nagyrészt ugyanabból a korszakból, a műanyagok ipari feldolgozásának „klasszikus” időszakából származtak, ezért a legmodernebb technikai fejlesztések képes interpretációja teljesen elmaradt. Ez nemcsak tartalmilag, hanem vizuálisan is hiányt jelentett. A 2006-ban, a kiállításához készített két film a dokumentarista ábrázolás eszközkészletét vette igénybe, az alkotók a téma feldolgozásához a leírás műfaját választották, a megközelítés viszont sem időben, sem pedig



témában nem tágította a kiállításban addig összeállított képes prezentációt. A kiállítás *Termelés* című termében tehát a műanyaggyártás kortárs „itt és most”-ja, a legmodernebb technológiák és a fejlesztések mai irányai nem jelentek meg a képes interpretációban. Bár azt is fontos hangsúlyozni, hogy a kiállítás nem elsősorban a műanyagipar kortárs fejlesztéseiről, hanem a hétköznapi tárgyhasználat kulturális dimenzióiról szólt.

A fotográfia mint médium nemcsak a képfelületet és a képelemeket állítja fókuszba, hanem kérdéseket fogalmaz meg, kíváncsiságot és érdeklődést kelt, képes különböző hangon beszélni, és más-más szemüvegen keresztül látni a világot (EDWARDS 1999:54). Ezért a bemutatás során nemcsak a „felületi” megértést, hanem a témák, az esetek és az élmények megtapasztalhatóságát is hangsúlyozni kell – ahol erre lehetőség adódik. Ha a termelés témakörben a tartalom és a kifejezési forma összefüggéseit részletesebben is megvizsgálom, akkor az ipari termelés folyamatszerűségének bemutatásához választott vetített diafilm és mozgóképek mint műfajok, mindenképpen jó választások, hiszen egymást interpretáló, így a mondanivalót erősítő formában jelentek meg: összekapcsolták a gépesített sorozatgyártás időhöz, tempóhoz és mennyiséghez való viszonyát a mozgóképek ábrázolási módjával. A szalagsorokon egyenletesen futó egyforma tárgyak tömege a film nélkül nem lett volna ennyire érzéketes. A gyárakat, gyártókat, gyártósortokat bemutató fotográfiák és filmek így olyan, helyettesítésen alapuló narratívát hoztak létre, amelyben a tárgyakat és a képeket épp az a cselekvéssor kötötte össze (a termelés) mely bemutatására vállalkoztak. Ez a prezentációs eljárás anélkül hitelesítette a mondanivalót, hogy az ábrázolt valóságot a múzeumba vagy a kiállítótérbe kellett volna hozni. A helyettesítésen kívül viszont nagyon kevés szerepet tölthettek be a mondanivaló értelmező bemutatásában. A képhasználat nem lépett túl a „hogyan működik?”, „miként használatos?”, „hogyan készül?” jellegű, amely ugyan biztosított egyfajta tárgyakhoz kapcsolható szituációt – magyarázatot, látvánnyal való szemléltetést – a gyártási környezet bemutatásával (EDWARDS 2002:41), de e helyzetek rekonstrukcióján kívül csak nagyon korlátozott mértékben élt a múzeumi környezet értelmező lehetőségeivel, a tudás megszerkesztését nyíltan sugalmazó kontextusépítés eljárásával (KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998:19-23). Ez alól tulajdonképpen csak a terem legerősebb és legötletesebb grafikus ábrázolása számít kivételnek, amely a magyarázó ábra mint műfaj lehetőségeit remekül ötvözte a mesterségesen épített értelmező kontextus elemeivel, a realista olvasat ironikus feloldásával. Mindez kiegészült a gyártási eljárások képi magyarázatainak és a kiállított hétköznapi tárgyak közvetlen összekapcsolásával. A nagy felület és az ötletes vizuális megformáltság viszont a kiállítás fényképekkel és filmmel kapcsolatos módszertani válaszainak mezejét lényegesen gyengítette.

A *Termelés* teremben bemutatott tárgyakhoz képest a képhasználat ugyan elmozdult a szimpla illusztrációs funkciótól, a kiállítás – néhány ötleten kívül – mégsem fogalmazott meg komoly módszertani újdonságokat az álló- és mozgóképek korszerű múzeumi prezentációjával kapcsolatban. Viszont az elrendezés vitathatatlan erénye az ironia eszközkészletének beemelése, illetve a szöveges magyarázatok képi megfogalmazásának egyszerű és ötletes grafikai megoldása – a „nem-létező-mindent-gyártó” gép és a gondolataiban elmerülő „szaki” figurájának falra festésével. A témához választott múzeumi prezentáció végiggondolásának valódi hiánya a kiállítás katalógusában is érzékelhető, ugyanis a *Termelés* című katalógusfejezetben nem szerepel a bemutatás módszertani tanulságainak szöveges elemzése. Így a látogató nem kap választ arra, hogy a kiállítás képekkel (is) foglalkozó módszertani fejezetében például miért nem lát eredeti képeket, miért nem jelenik meg a kép mint tárgy összefüggés? A mozgóképek és digitális technikával készülő képek esetében természetesen ez a kérdés ebben a formában nem értelmezhető, de a negatívra készített, már papírképként is létező fotográfiáknál igen. És ez azért is fontos kérdés, mert a reprezentációt összeköti a reprodukció fogalmával, és kitágítja a kép jelentéstartományát az anyagszerűség irányába. Ahogy Elisabeth Edwards fogalmaz: „Az anyagszerűségnek megvan az a képessége, hogy a nézés aktusát jelezve beékelődjön a kép és a néző közé.” (EDWARDS 2002:48.) Tehát ez a gondolkodásmód közvetlenül a befogadás formáit állíthatta volna a figyelem középpontjába – a képek egyediségének és egyedülállóságának, műfaji sokféleségének jelentéshálóján keresztül.<sup>59</sup>

Annak ellenére, hogy nem tekintem előremutató módszertani eljárásnak az „úgy kellett volna, hogy” típusú kiegészítéseket, most mégis írok egy példát, ami a *Termelés* című terem képhasználati lehetőségeit bővíthette volna. A korai – ötvenes évekbeli – magyarországi kisüzemi bakelit- és aminoplaszt-gyártás fotográfián és két írott dokumentumon jelent meg – falra ragasztott nagytáblán. A fotót és a dokumentumokat egy családtól kapta a múzeum a kapcsolódó személyes történettel és néhány korabeli tárggyal együtt. A nagyon beszédes és kompakt egység minden része megjelent a kiállításon és a kapcsolódó kiadványokban, de egymástól elválasztott formában, keresztutalások nélkül: a történet a tárgyfotókkal a kiállítás kísérő kötetében, a tárgyak a kiállítás *Anyag* termében, a kép és a dokumentumok nagyított reprodukciója pedig a *Termelés* című terem falán.<sup>60</sup> A forrásanyag egyben tartása, a kép és a dokumentumok eredeti tárgyként való kiállítása egyfelől erősíthette volna a téma mondanivalóját, másfelől megteremtette volna a kapcsolódó eset személyes és szubjektív terét, ezzel egy kisebb méretű, de eredeti fotográfia nemcsak a kép tartalmát, hanem a készítés és az emlékezés viszonyát is ábrázolhatta volna. A kép

<sup>59</sup> Az anyagszerűség tekintetében a *Boldog/ képek* című kiállítás ezeket a képhasználati lehetőségeket is tárgyalta: FEJŐS 2005

<sup>60</sup> A történetet ld. FEJŐS – FRAZON szerk. 2006:18; a tárgyakat ld. FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:52; a képről és a dokumentumokról kiállítási látványfotót ld. FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:78

mint tárgy megközelítés sokkal inkább számol a látogatók érdeklődésével, a kurátor nemcsak tartalmi információt közöl, hanem tudatosítja látogatókban a látványtermelés fényképészeti pillanatát, ezzel a kiállítás diszkurzív térének felépítésébe bevonja őt – még akkor is, ha ez első pillanatban nem minden látogató számára világos. Egy kisebb, de eredeti kép megtekintése alaposabb figyelmet igényel, viszont párbeszédet nyit kép és kultúra között, ahol a kultúra nemcsak a fénykép tartalmára, használatának módjára is reflektál (vö. EDWARDS 2002:47). Mindez nem mond ellent egyes képek vagy képelemek illusztrációvá és látvánnyá alakításának, és a nagyításban rejlő kiemelési lehetőségek kihasználásának. Például nagyításokból, vagy a nagyított képelemek kollázsba rendezése egy képekből építkező, képekre vonatkozó gondolkodásban módszertanilag a – narratív és esztétikai szempontokat egyaránt megvalósító – kommentár műfaját hozhatja létre. A kollázstechnika kiállítási alkalmazása egyfelől felnagyítja a kiállított képek mögött meghúzódó – fényképkészítői és kuratori – alkotói tevékenységet és világlátást, a valós és a fiktív elemek egymásmellé illesztésében rejlő narratív technikát. Másfelől a kollázs olyan kiemelés, amely vizuális segítséget nyújt a képek szimbólumrendszerének felbontásához és lefordításához is.

Nem szeretném túlínterpretálni az egyetlen eredeti kép bemutatásában rejlő lehetőségeket, de amennyiben egy kiállítás nemcsak választott témája, hanem a kiállítási prezentációs eljárások és technikák vizsgálatát is célkeresztjébe állítja, akkor a képekkel kapcsolatos narratívából a kép mint tárgy összefüggést nem hagyhatta volna ki.

A képhasználat kiállítási formáival kapcsolatban tehát hiába voltak progresszív, módszertanilag átgondolt kezdeményezések a Néprajzi Múzeum ezt megelőző kiállítási praxisában, ezek tanulságait, illetve a továbblépés irányai nem jelentek meg kellő finomságban a kiállítás *Anyag* és *Termelés* termeiben. Mindezzel nem sérült a téma megközelítésének és hozzáférhetőségének lehetősége, viszont az önmagunknak felállított léceket – amit a prezentációs műfajok módszertani megújításával kapcsolatban állítottunk – nem ugrottuk át. A képek – a falfestmények kivételével – illusztrációk maradtak, így a kritikai minőség létrehozásában kudarcot vallottunk (vö. EDWARDS 2002:45). A képekkel és képekről kialakított diskurzusban a grafika, vonalas ábra hangsúlyos, erős, használható és élvezhető formában jelent meg mindkét terem összeillesztésében, ami egyet jelentet azzal is, hogy korántsem dekorációról, festett, hangulatos háttérrel, hanem a megértést segítő interpretációs eszközről volt szó – ami ez esetben élvezhető és korszerű vizuális megformálással is egyenlő volt (mindkét falfestményt Rácmolnár Sándor tervezte). Beszédmódja közvetlen, ironikus, színvilága erős, de nem tolazkodó, struktúrája világos, egészében pedig a termék vizuális kompozíciójába maradéktalanul illeszkedő formában. Ez viszont méginkább felerősítette a fotográfiával és a filmmel kapcsolatos megoldások

egyszerűségét, módszertani végiggondolatlanságát. (A kritika ebben az esetben természetesen önkritika is.)

A képi műfajok és a kiállítási előadásmódok összekapcsolására a *műanyag* kiállítás más termeiben volt utalás: a nagyítás, a lecsupaszítás, a halmozás, a kollázs, a kontextualizálás és a vizuális jegyzetelés – ha nem is explicit módon, de – megjelent a fogyasztási tereket bemutató megközelítésekben is. Azokra a megoldásokra, amelyek nem pusztán a fennmaradt felületek kitöltését, hanem az összefüggések felszínre hozatalát, a mondanivaló megértését és interpretációját szolgálták, a későbbiekben – az egyes prezentációs eljárások elemzésében – kitérek.

#### 4. *Kunst*kammer – a saját univerzum

Gyűjtés, rendszerezés, prezentáció

A *Kunst*kammer a modern múzeumokat, a társadalmi nyilvánosság intézményi formáit és a nyilvános „okoskodást” megelőző, a tudás, a gyűjtemény és a reprezentáció elméleti és módszertani mezőjét egybefogó prezentációs forma, egy atavisztikus múzeumparadigma – így első látásra inkább a disszertáció első részében volna a helye. Kiállítási prezentációs eljárásként és eszközként való továbbélése, tartalmi átrendezőse viszont mégiscsak a kiállítási eszközök közé sorolja, hiszen egy olyan műfajjal van dolgunk, amely korabeli formájában és jelentésében már nem látható, viszont prezentációs eljárásként és eszközként fel-felbukkan a múzeumi és kiállítási praxisban.

A nyelvterületenként változó elnevezésű (*Wunderkammer*, *Kunst*kammer, *Kunstschränk*, *Kuriositätenkabinett*, *Raritätenkabinett*, *curiosity cabinet*, *studiolo*, *stb.*), különböző formájú, de hasonló funkciójú „házi univerzum” létrehozásának gondolata a reneszánsz „episztemében”<sup>61</sup> gyökerezik: a legkülönbélebb összetevők és formák, természeti képződmények és emberi alkotások sorakoztak egymás mellett a maguk „természetes” módján, sajátosan esztétizált rendben. A világról alkotott tudományos képzetek, a múlt, a tapasztalatok, a tárgyak és a következtetések – vagyis a gyűjtésre érdemes dolgok – találtak ott helyre, elsősorban a 16-18. század főúri, nemesi vagy nagypolgári társadalmi közegében, e gyűjtemény tárolására, elrendezésére és megmutatására alkalmas külön szobában, vagy egy csinos kis szekrényben.<sup>62</sup> A tudományos rendszerező gondolkodás és a divatos „úri huncutság” határán mozgó miniatűr múzeum hűen tükrözte a korszak kísérletezéssel, megfigyeléssel és tapasztalati tudással kapcsolatos filozófiai gondolatait, ami kiegészült a játékos teremtéssel és a múlt felé fordulás addig ismeretlen formáival.<sup>63</sup> Ebben a jelentéshálóban izgalmas viszonyítási pont Francis Bacon tudomány- és társadalomfilozófiája. Bacon több írásában is kifejti a „hagyományos” – elsősorban skolasztikus – dogmákkal szembeni új, megfigyelésen, kísérletezésen és indukción alapuló, az egyszerű tényektől az elméleti következtetésig haladó módszertani krédóját. Klasszifikációs rendszerében a természet szokványos módon létrejövő és elmúló dolgai (ásványok, növények, állatok), az „eltévelyedő”, szabályoknak ellentmondó egyedi természeti képződmények és az ember alkotásai magától értetődő módon álltak egymás mellett.

<sup>61</sup> Az „episztemé” fogalma ebben a gondolkodásmódban Foucault-tól ered (FOUCAULT 2000:148-190); Foucault-ra hivatkozva használja: BREDEKAMP 2000; HOOPER-GREENHILL 1992:80-85, 89-90, 102-104, 131; GYÖRGY 2003:34. Pomian nem használja a fogalmat, de az új jelentéssel és összefüggéssel rendelkező magángyűjtemények alap gondolatát ugyancsak a reneszánszból vezeti le: POMIAN 1998:58

<sup>62</sup> Bredekamp a *Kunst*kammert nagyjából 1540-1740 közötti időszakban helyezi el (BREDEKAMP 2000:33).

<sup>63</sup> A reneszánszra jellemző, a középkori gondolkodásmódtól lényegileg eltérő új emlékezésformák és a *Kunst*kammer összefüggéseiről ld.: BREDEKAMP 2000, HOOPER-GREENHILL 1992:78-86, 91-104, GYÖRGY 2003:33-40; a 16. századi főúri, nemesi, uralkodó magángyűjtemények divatossá válásáról: POMIAN 1998:55-72.

Bacon szerint nem ugrással, hanem folyamatos átmenettel juthatunk egyik elemtől a másikig – Foucault elméleti megközelítésében a megfelelés, a vetélkedés, az analógia és a szimpátia rendszerezési elvei alapján.<sup>64</sup> A gyűjtés a folyamatosság megteremtésnek vágyával egyenlő, a rendszerezés és illesztés célja pedig a természet megmunkálásából nyerhető tudás és tapasztalat egybegyűjtése, a teremtő játékosság megbecsülése és a természettel való művészi versengés kialakítása.<sup>65</sup> A gyűjtemény a gyűjtő számára az egész univerzumot mutatja, annak látható és láthatatlan összefüggéseivel együtt, érthető, felfogható és magyarázó rendszerben. A *Kunstzimmer* vagy éppen a *curiositas cabinet* – a két legtöbbet említett forma – tehát a megfigyelésen alapuló tudás és megismerés korabeli modellje és ideáltípusa volt, a világ megértésének és értelmezésének egy lehetséges módja (BREDEKAMP 2000:68-76; a fejezet magyar fordítása: BREDEKAMP 1994). A saját és az idegen, egzotikus világ legkülönbözőbb tárgyai magától értetődően kerültek egymás mellé formai hasonlóság, szín, anyag vagy funkció szerint, mely csoportosítás könnyedén kiegészíthető volt a természet tárgyival, vagy e jelenségeket leíró könyvekkel egyaránt. A gondolkodásmódnak fontos eleme volt a megnevezés – az egyes gyűjteményi darabok precíz meghatározása, feliratozása és osztályozási rendbe sorolása – ami egy új diskurzust kapcsolt a gyűjteményi mentalitás mellé: a leltározást (POMIAN 1998:64).<sup>66</sup> A gyűjtemények, a könyvtárak és a kertek egymást kiegészítő, egymást értelmező helyekké válhattak a reneszánsz főúri rezidenciákon, de a tárgyakból és terekből kinyerhető tudás még nem a modern kor felvilágosult enciklopédizmusa volt, így a modell megértése, metaforaként való alkalmazása is más gondolkodást igényel.

A *Kunstzimmer* mint a tudományos gondolkodás egyik korai „múzeumközeli” élménye tehát – Bacon nyomán – a létezők két nagyon különböző oldalát illesztette egymás mellé: természetet (*natura*) és művészetet (*ars*), tudományt és esztétikát, teóriát és praxist, matematikát és misztikát. A természet és a kultúra tárgyainak gyűjtéséből származó tudás pedig szervesen kapcsolódott össze a prezentáció intézményesült formáival, leginkább azzal a speciális tárolószekrénnel (*Kunstschränk*<sup>67</sup>), amelynek kisebb-nagyobb szeparált rekeszeiben, fiókjaiban és polcait megbúvó tárgyak a természet megzabolázásának bizonyítékaiként a világ egy keresztmetszetét adták. Ebből a gyűjtő pillanatnyi tudása és világlátása egyaránt kiolvasható volt. A prezentáció lényege a vizuálisan olvasható asszociációs hidak építése, a határok közötti átjárás

<sup>64</sup> FOUCAULT 2000:171-184; „a reneszánsz természetfelfogás és szemlélet normarendszerével és klasszifikációs formáival inkább a modern művészettörténet előképeként lennének bemutathatóak, mintsem a természettudomány előbőrökeiként.” GYÖRGY 2003:35, kiemelés az eredetiben.

<sup>65</sup> Bacon rendszeréről részletesen: BREDEKAMP 2000:63-76 (magyarul részlet: 1994:105), HOOPER-GREENHILL 1992:78-132.

<sup>66</sup> II. Rudolf császár prágai *Kunstzimmerje* tárgyainak teljes leltárát 1607-1611 között publikálta, amely ezzel mintává, a *Kunstzimmer* ideáltípusává is vált (BREDEKAMP 2000:38).

<sup>67</sup> Az egyik legelterjedtebb típusról közöl képet: HOOPER-GREENHILL 1992:87. A szekrénygyártásról ld. Uő.: 120-122

megteremtése, a „rend” láthatóvá és poétikussá tétele. A bútor tehát nemcsak a rendrakásra, hanem a játékos és teremtő fantázia megnyilvánulására is lehetőséget teremtett. A módszertani szempontból összetett prezentációs eszköz az interpretáció és az elrendezésben rejlő kommentár műfaját egyesítette. A korlátozott nyilvánosság számára hozzáférhető – uralkodók esetében diplomáciai szerepet is betöltő, a tudás és gazdagság metaforájává váló<sup>68</sup> – privát *Kunstkammer* prezentációs módszerét – a kidomborítást (BERNAU 1995:16) és a vizuális narratívába rendezést (GYÖRGY 2003:37) – a tárgyak bemutatását lehetővé tevő szekrény sűrítette magába. A „természet – antik szobrászat – keresztény kori művészet – gépezet láncolatára felfűzött tárgyak” pompája lenyűgözte a nézőt – a láthatóvá tett folytonosság pedig a természettörténeti prezentáció módszertani krédójává vált (BREDEKAMP 2000:33, 73-76).

### Metafora és kiállítási prezentációs forma

Kultúrtörténeti, művészettörténeti és –elméleti elemzések számára a *Kunstkammer* nemcsak mint a modern múzeumok ősfarmája, az intézményesülés korai szakasza, hanem mint asszociációs műfaj is érdekessé vált – a gyűjtés, az új összefüggések keresése, a megfigyelésen alapuló egyéni elképzelések tárházaként. A *Kunstkammer* metaforává válása valószínűleg a tárgyak és a prezentáció erős vizualitásával, a gyűjtemény múlta és emlékezésre utalásával, az illesztés módszerében rejlő lehetőség széles értelmezési hálójával magyarázható.

Hooper-Greenhill a gyűjtemény, az egyén, az univerzum, illetőleg a természeti és a művészeti összekapcsolásaként tekint Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) II. Rudolfról készített portréja, amit rövid leírásában a *Kunstkammer* első metaforikus megközelítéseként rajzol körbe. A festő a természet tárgyai között az alkotóelemek (zöldségek és gyümölcsök) eredeti kontextusból való kiragadásával, majd addig ismeretlen, szokatlan elrendezésével (portréfestmény) teremt harmóniát és átjárást természet és kultúra között. A mű összeköti a makrokozmoszt a mikrokozmosszal, és kiterjeszteti a test ábrázolásának addig használt kulturális és politikai dimenzióit. A példa azért is izgalmas, mert II. Rudolf császár (1552-1612), aki a reneszánsz gondolkodás egyik kulcsfigurájának számított Európában, az egyik legismertebb *Kunstkammer* (Prága) létrehozója is volt. Arcimboldo róla készített festménye tehát felfogható a különc császár viselkedésének és gondolkodásmódjának vizuális fordításaként is. Nincs szó a képen gyűjteményről, sem egzotikus tárgyakról, melyek a világ fejlődésének folyamatát ábrázolnák, a növények illesztése, arcképpé formálása – Hooper-Greenhill interpretációján keresztül – mégis

<sup>68</sup> POMIAN szerint például az uralkodók legszívesebben művészeknek és tudósoknak nyitották meg gyűjteményeik ajtaját (1998:62). II. Rudolf prágai *Kunstkammerjének* diplomáciai funkcióiról ld. még: HOOPER-GREENHILL 1992:118.

visszatükrözi a reneszánsz hagyományokban gyökerező *Kunstammer* világát (HOOPER-GREENHILL 1992:118-121).

A *Kunstammer* mint metafora a gyűjtő személyét hangsúlyozza (BREDEKAMP 2000:100-102, GYÖRGY 2003:45-46), ami múzeumi közegben a muzeológust, a kurátort is jelenti. Hans Belting a látványosságok irányába elmozduló művészeti kiállítások elemzése közben utal egy 1993-as arnheimi kiállításra, amelynek amerikai rendezője (Valerie Smith) a tárgyak egymásmellé állításával megidézi az egykori *Kunst-* és *Wundekammer* miliójét, de Belting szerint a kiállítás pont azt a rácsodálkozást nem tette lehetővé, amelyet a mikrokozmosz bemutatása és a kulturális emlékezet működésbe lendülése okozhatott volna. Pusztán egy vizuális próbálkozás maradt, „a viaszbábu-panoptikum és a vásári látványosság” egyvelege, amelyben – megfogalmazásában: „kifejezetten szédítő volt régi és új, művészet és kuriózum” együttléte. „A múzeum egykori elődje a *Wundekammer* született újjá, amikor kortárs művek a múzeumi raktárból előkerült kitömött állatokhoz és giccses szentfigurákhoz kezdtek törleszkedni. E porból és sminkből való atmoszférában minden, a művészettel és a művészettörténettel kapcsolatos gondolat csak abszurd lehetett, hiszen a kiállítás a képek és a hasonlatok káoszának nyitott teret.” (BELTING 2006:159.) Belting észrevétele – a kiállítással szembeni kritikus ellenszenvén túl – egy veszélyre is figyelmeztet: az egykori *Kunstammer* modellként, metaforaként alkalmazása során nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a változást, ami a világról való gondolkodásunkban a 16. század óta végbement. Nem lehet az egykor működő rendszerezési eljárást pusztán vizuális lehetőségnek tekinteni, mert ez gondolati diszkrepanciához vezet. A kritikai megközelítés pedig különösen fontossá válik akkor, amikor a *Kunstammer* múzeumba kerül – melyhez látszólag immanensen kötődik. Kiállítási prezentációs formává alakítása tehát nagyfokú óvatosságra int.

A *Kunstammer* – mint a különféle tárgyak egymásmellé rendezésének egy speciális eljárása – múzeumi térbe emelése vagy prezentációs formaként való alkalmazása tulajdonképpen egyet jelent a múzeum- és gyűjteménytörténet kritikai megközelítésével, melyen keresztül nemcsak a tárgyak, hanem a rendszerezés és a reprezentáció elméleti és módszertani szempontjai is nagyító alá kerülnek. A gondolat elegáns, mégis reflexív, múzeumtörténeti szempontból is izgalmas példája a 2006-tól újra látogatható Bode Museum (Berlin, Museum Insel), ahol az építészeti felújítás összekapcsolódott a gyűjtemény és a kiállítási koncepció felújításával. Az 1897-től épülő, 1904-ben megnyíló, eredetileg Kaiser-Friedrich, majd 1956-tól Bode-Museum néven működő intézmény gyűjteményi és kiállítási koncepcióját Wilhelm von Bode dolgozta ki, aki az intézmény létrehozása és a gyűjteményi struktúra kialakítása során alapvetően támaszkodott a korszak magángyűjtőire, és a gyűjtők által összeállított privát *Kunstammerek* tárgykészletére. A múzeum tárgykollekciója így a gyűjtés és a műélvezet reneszánsz attitűdjeit tükrözte vissza, a prezentációs



keret kidolgozásában pedig kulcsfontosságú szerep jutott az eredeti tárgyak megtekintéséből fakadó esztétikai élményeknek és a műélvezetnek. A prezentáció a magángyűjtemények világát elevenítette meg – amelyekből a múzeum tárgykollekciója is állt – de a hangulatok és az elrendezések Bode személyes művészetfelfogásán alapultak (JOACHIMIDES 1995, GYÖRGY 2007b). A 2006-tól újra látogatható kiállításban – a korábbi kiállítások átszervezése után – újra megjelent a *Kunstkammer* mint játéktér<sup>69</sup> és mint karakter. A kiállítás második emeletén a 222-es terembe megtekinthetők Reinhold Würth egykori magángyűjtő *Kunstkammerjének* műtárgyai, azzal a 17. századi *Kunstschränke*kal együtt, amelyben maga is tárolta gyűjteménye egy részét. A Würth-féle szekrény formailag jól mutatja azt a rendszerezési elvet és gondolkodási módot, amely a múzeumi tárgyak korabeli kulturális kontextusát képezte, a mai kiállítási struktúrában így nem pusztán egy 17. századi műtárgy, hanem a saját történetét reflexíven újraíró intézmény „önarcheológiájának” helye és módszere, a korszak és a gyűjteménytörténet kritikus újraírása, ezen keresztül a szerzői szerep intézményi praxisba emelése.

De miként alkalmazható egy ilyen, vagy ehhez hasonló megközelítés, ha nem a történeti folyamatok rekonstruálása és a múlt újraírása a cél, hanem a jelen és a közelmúlt tárgyakat és emlékeket mozgató személyes és társadalmi folyamatainak, továbbá a történetiség rétegzettségének elemző bemutatása? És mit tud ehhez hozzátenni a *Kunstkammer* mint értelmezési keret, amely első látásra túlságosan is bonyolult és összetett eszköz a kortárs kultúra összefüggéseinek elrendezéséhez?

A *műanyag* című kiállítás utolsó termében – *Felhalmozás, újrahazszenítés* – felépített gigantikus plexi polcrendszer az elmúlt ötven év tárgyaiból sorakoztatott fel egy sűrű válogatást, Bátky Zsigmond archeológiai rétegekre vonatkozó nézeteinek idézésével és a *Kunstkammer* prezentációs keretként való alkalmazásával. Bátky saját tudományos korának megfelelő holisztikus szemlélettel tekintett a tárgykultúrákutató múzeumi lehetőségeire, és ezen belül helyezte el a néprajztudomány intézményesülésének követendő irányát is: „Megjegyzem itt, hogy az anyagi és szellemi kultúrvagyont nem lehet egymástól szorosan elkülöníteni. Ez az utóbbi ág [...] átvezet bennünket a néprajzi múzeumokhoz, melyekben az emberiség anyagi kultúrvagyonát gyűjtjük egybe. [...] e ma még néprajzinak nevezett múzeumokból más gyűjtemények bevonásával olyan múzeum fog kialakulni, mely a földgömbust átfogva, az egész emberiség művelődését fogja illusztrálni a maga természetes fejlődésében, egyszóval általános művelődéstörténeti múzeummá lesz.” (Bátky 1992:4-5.) A műanyag-kiállítás *Kunstkammerje* viszont nem a Néprajzi Múzeum gyűjteményéből épült fel – bár ahol erre lehetőség volt, megjelentek gyűjteményi tárgyak – hanem elsősorban a kiállítást megelőző önkéntes tárgybehozás anyagából, a tárgyak történeti rétegeinek kiállítási kompozícióba szerkesztésére. „Ez a »rétegelt«

<sup>69</sup> „Die Kunstkammer als Spielraum” kifejezés Horst Bredekamptól származik: BREDEKAMP 2000:68-76

tárgyhalmaz a maga megjelenésében a *Wundekammer*t idézi, amit körben a falakon elhelyezett tárlókban a megőrzés és az újrafelhasználás jellemző eseteinek példái tesznek teljessé. A kubus a kulturális rétegek bemutatása mellett az újrahasznosítás intézményes útjának modelljét is jelenti: a hátrahagyott kulturális hulladékból, emlékekből építkező múzeum paradigmáját. Így együtt a kulturális tudás sajátos kompozíciója és az emlékezet, a csodálat tárháza: itt és most *Kunst(stoff)kammer*.” (FEJŐS 2007a:19) A következtetést annyival egészítem ki, hogy ez a kiállítási egység lényegesen erősebben tükrözi vissza a tárgybehozók kortárs kultúráról, múzeumról és múltról való elképzeléseit, mint a kiállítás bármelyik más része. A rendező, a muzeológus persze ott áll, mint karmester, aki szelektál, hangsúlyokat állapít meg, kiegészít, ahol erre szükség van, a tárgyak kubusba kerülésének lehetőségét viszont mégiscsak a mindannyiunk háztartására jellemző tárgyhalmaz, körforgás és szelektálás tette lehetővé, ami több esetben nyíltan kapcsolódott össze a szubjektív emlékezet tárgyakat formáló történeteivel is. A muzeológus tudománykritikája tehát kiegészült a látogatók magánmitológiáival, ami viszont nem káoszhoz, hanem a könnyebb hozzáférés és felismerés lehetőségéhez vezetett. Ez a tér tette lehetővé az egyéni emlékezet és a tágabb kulturális összefüggések egyben látását, a tárgyak jelentésének más tárgyakon keresztül megfigyélésének lehetőségét, funkcionális és formai összefüggések technikátörténeti hátterének felismerését egyaránt. „A kulturális rétegeket kifejező tárgyhalmazok lényege, hogy alkotórészeik együttesen testesítik meg korszakok anyagi kultúráját. Ez a legáltalánosabb szint, a fennmaradt tárgyak összessége. Ezen belül a tárgyak három módon válnak társadalomtörténeti – s a Bátky Zsigmond sugallta művelődéstörténeti – értelemben kulturális jelekké. Egy-egy tárgy önmagában is betölt(het) ilyen szerepet, de *tárgytípusok*, valamint különféle elvek, logikák szerint képződő *tárgycsoportok* szintén hozzájárulnak az évjáratok, hosszabb-rövidebb periódusok arculatának megformálásához. Ez a hármasság határozta meg a kiállításban felállított »áttetsző«, polcokra osztott, az archeológiai rétegeket modelláló, plexiből épített kubus feltöltését. Minthogy a kiállítási installáció csak metaforikusan jelenít meg korszakokat, az ily módon jelzésszerűen tízévenkénti bontásban elhelyezett tárgyhalmaz »arculatán« minden egyes tárgy erős jelfunkciót tölt be. Ez abból adódik, hogy szemben a tárgyak valóságos egymásra halmozódásával, amelynek eredményeként a tárgyhalmazok összetételét az alkotórészek gyakorisága és mennyisége teremti meg, a múzeumi kiállításban a tárgyak mennyiségi előfordulása nem mutatható be.” (FEJŐS 2007b:259, kiemelés az eredetiben.) Két univerzum találkozik ebben a térben: a múzeum – ma már elfogadottan részlegességen alapuló – gyűjteménye a látogatók, a mai emberek különféle tárgyhalmazási stratégiáival – az otthoni kamra- és garázspolcoktól kezdve a tematikus magángyűjtemények legkülönbözőbb formáival. A *Kunststoffkammer* így válhatott a múzeum és a látogatók közös műanyaguniverzumává, egyben a látogatók bevonásának múzeumi formájává.

Ebben az utolsó teremben tehát nemcsak a gyűjtemény, hanem a gyűjtés mint aktív kulturális termelési forma is láthatóvá vált, ezért tágabb társadalomkritika megfogalmazására is lehetőség nyílt. Az önreflexió nyilvános formában jelent meg egy olyan térben, ahol elsősorban a gyűjtők személyes preferenciái teremtették meg a koherenciát a tárgyak között (vö. LIDCHI 1997:158). A *Felhalmozás, újrahatszorosítás* című terem ugyan nem adott megnyugtató választ a világ ökológiai kérdéseire – bár nem is ez volt a célja – de a különféle megközelítési lehetőség egymásmellé illesztésével meghatározta azt a diszkurzív teret, amelyben ez a párbeszéd folytatható. Az aktív befogadás, a közös emlékezetre való utalások egész sora megerősíthette a látogatókat abban, hogy nemcsak nézői, hanem alkotói is a közös térnek, hogy véleményüknek helye, történetüknek súlya van a múzeumban – akár csak a reneszánsz gondolkodásmódban gyökerező gyűjtemények esetében.<sup>70</sup>

A beavatottság, az aktív befogadói szerep, a kollekció létrehozása és bemutatása hasonlóan mégis egészen másként jelent meg a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) hallgatóinak és alkotóinak munkáit bemutató *Curiosity Cabinet* című kollektív alkotásban.<sup>71</sup> A mű és a bemutatás módja műfajilag sokat merített a történeti előzményekből, de több ponton – a nyilvánossághoz való viszonyában és az irónia adta lehetőségek kihasználásában – újra is gondolta ezt a modernitást megelőző prezentációs formát. Az egymásra helyezhető dobozból álló, rekeszes/ajtós építmény alapgondolata és struktúrája első látásra egy kortárs *Kunstkammer*, amely elődeihez híven sajátos gyűjteményt rejt magában, az alkotórészek vizuálisan olvasható narratívába rendezésével. Az üzenet első látásra egyszerű: az egyetem tanszékein tanuló, eltérő érdeklődésű és világlátású alkotók munkáinak összerendezett bemutatása, egy kreatívan felépített *universitas* létrehozása: „64 kockából, építőelemből álló szekrényrendszerünk az egyetem szellemi tőkéjének, kreatív potenciáljának tárháza, ahol az egyes művészeti ágak, képzési szakirányok szoros egységben, egymást átszöve, áthatva jelenhetnek meg. Az ajtónyitás után feltáruló vizuális és tárgyi anyag több mint 70 diákunk, illetve végzett hallgatónk tudását, tehetségét reprezentálja.”<sup>72</sup> A művek között találhatunk nyomtatott áramkörnek látszó „képregényvilágot”, karddal átszúrt „bűvészszekrényben” görnyedő sebzett foglyot, egzotikus állatkertet, optikai kísérletek egész sorát, „Barbie enteriört”, „angyaldunsztot”, „intellektuális” toalettpapírt, falra mászó papucsokat, ékszereket, *scrabble* játékra emlékeztető üzenetet és ruhásszekrény imitációt

<sup>70</sup> „Valószínűleg nem túlzás úgy gondolnunk, hogy a reneszánsz gyűjtemények komplexitása mögött mindenekelőtt az aktív befogadás (tehát a kiváltságos elitnek a modern múzeumi formáktól eltérő) viselkedési formái állnak – nevezetesen a beavatottság rítusa és gyakorlata. A reneszánsz gyűjtemény és könyvtár látogatói *tudták*, hogy miféle térben, milyen narratívák megteremtése végett tesznek látogatást. A beavatottság az aktív befogadás kritériuma volt, s egyben annak a garanciája, hogy a látogatók nem jönnek hiába.” (GYÖRGY 2003:41-42, kiemelés az eredetiben)

<sup>71</sup> A *Curiosity Cabinet* eredetileg a milánói *SaloneSatellite* (2007. április 18-23.) nemzetközi design eseményre készült. A milánói siker után az alkotás a Múcsarnokban volt látható a Múzeumok Éjszakája rendezvény keretében (2007. június 22-24.) A mű koncepciója és a kiállítás kurátora Halasi Rita Mária volt.

<sup>72</sup> Részlet a *Curiosity Cabinet* művészeti projekt leírásából.

egyaránt – és ez csak néhány kísérlet az alkotások nyelvi megragadására. A nyelvi és tartalmi körülírás ebben az esetben teljesen nyilvánvalóan utal Michel Foucault klasszikus idézetére a „kínai enciklopédiából”, ahol az állatok kategóriájában természetes módon állnak egymás mellett a „mesebeliek”, a „szabadban futkározó kutyák”, azok „amelyeket finom teveszőr ecsettel festettek”, és végül „amelyek imént törték el a korsót” (FOUCAULT 2000:9). Az ilyen, és ehhez hasonló, első látásra össze nem illő alkotórészek egymás után állítása, értelmező kollekcióba rendezése a gyűjtő szabadsága – egy korlátok nélküli szabad világ, amelyben minden kreatúra helyre és szomszédra talál – és a néző lehetősége – a szabad, asszociáción alapuló befogadásra. A MOME kincses szekrénye tehát remekül alkalmazta a gyűjteményi logika és a teremtő gyűjtő történetileg ismert archetípusát. Az alkotás vizuális megformálása ugyan – az eddigi példákhoz viszonyítva – itt közelített leginkább a felhasznált modellhez, mégis „hétköznapi” működése túllépett a 16. század óta ismert prezentációs formán. Az új megközelítés két kulcsfogalma a *dialogus* és az *ironia* volt, amely nemcsak a szeparált részek szintézisét, hanem a tudásközvetítés és befogadás mechanizmusait is dinamizálta.

A *Curiosity Cabinet* rekeszrendszerének tagoltságát a *Barokk plusz* című homlokzati „fotótapéta” fogta össze (konceptió és kivitelezés: Szirtes János, Bodóczy Antal, Borítás Viktor Iván, Iván Katalin, Fátyol Viola, Tari Zsófia; fotó: Keresztes-Nagy József), ami tartalmilag és formailag egyértelműen utalt a „*Kunstammer*-korszakban” ismert és kedvelt csendélet műfajára, de annak iróniával átszőtt, újragondolt változata volt. Az okosan és aprólékosan épített panorámafotón jól megfértek egymás mellett a természet alkotóelemei (zöldségek, gyümölcsök, kitömött állatok), a természetből nyerhető tudás idézetei (koponya, orvosságos üveg) és a találgatásra, asszociációk kibontására lehetőséget teremtő motívumok (harsona, füstölgő robbantott tők). A figyelmes szemlélő belátott a kontúros és éles fotográfia részletei mögé – vagy legalább a robbantott tők motívuma némileg elbizonytalanította, esetleg asszociatív mozgásba lendítette fantáziáját. Ezt a diskurzust építette tovább az alkotókról készült, és a szekrényajtók belső falára ragasztgatott portrék sora (fotó: Taskovics Dorka), amelyek egyfelől utaltak – tartalmilag és formailag egyaránt – a „hagyományos” *cabinet* leíró és klasszifikáló „fiókcéduláira”, másfelől a vizuális keretbefoglalás folytatásai is voltak, ezzel erősítették tovább az alkotás kommunikatív dimenzióját. A képeken látható ismerős és ismeretlen arcok mindegyike intenzív, nyitott és „hangos”, ugyanis az alkotók a fotós kérésére épp egy kedvenc szavukat dörmögték, suttogták vagy épp üvöltötték a nézők szeme közé. Nem az a fontos, hogy mi volt a szó – cipőfűző, magnum jégkrém vagy légyapír – hanem az eredmény: ami feloldotta az érettségi tablókép végtelenül unalmas, sablonos, élettelen és steril világát, és kapcsolatra törekedett fotós és modell, alkotó és néző között. A szekrény külső és belső falait borító képek és a rekeszekben

megbúvó statikus vagy izgó-mozgó, a legkülönbébb tartalommal és technikával készülő, kimunkált vagy vázaltszerű alkotások együttesen teremtették meg azt az univerzumot, amely ugyan a modern múzeumok kialakulását megelőző tárgygyűjtési és prezentációs hagyományokat használta, de működésében a kortárs kultúra ideális múzeummodelljét és prezentációs eljárását idézte. A művek tartalmi és formai sokfélesége, a befogadás alaphelyzete (kukucskálás) maradéktalanul állította elénk a kortárs kultúra korszerű múzeummodelljét, játékos, ironikus és kommunikatív formában. A megközelítés pedig egyenesen vezetett vissza a kiinduló ponthoz, Bacon filozófiai alapjaihoz: „Távolról sem szabad lebecsülnünk a szemfényvesztő és szórakoztató tárgyakat mint az emberi szellem és kéz alkotásait. Némelyikük, mégha rendeltetése szerint könnyű fajsúlyú és játszi dolog is, fölöttébb tanulságos.” (Francis Bacon: *Novum Organum* (1620) – idézi: BREDEKAMP 1994:107)

Ahogy a Néprajzi Múzeum műanyag-kiállításának *Kunstammerje*, illetve a MOME hallhatóinak kincsesszekrénye is mutatja a történetileg kialakult, ma már leginkább múzeum-metáforaként használható műformák könnyedén válnak kortárs kérdések megválaszolására és bemutatására alkalmas prezentációs eszközzé. A kérdés minden esetben az, hogy milyen tartalom kifejezésére használjuk, és a prezentáció kidolgozása során milyen részletekre és összefüggésekre helyezzük a hangsúlyt? A kortárs kultúra összetettsége, hálózatszerűsége és jelentéssel telítettsége szinte sugallja, hogy szubjektív gondolkodásmódon alapuló rendszereket hozunk benne létre – amihez a *Kunstammer* mint modell inspiráló és ötletgazdag felületet biztosít, hiszen összeállításában döntő szerep jutott a gyűjtő szubjektivitásának. Viszont a kortárs alkalmazás során nem lehet figyelmen kívül hagyni a modell összetettségét, mert az öletszerű kiemelés könnyen félre is viheti az interpretációt. Ezért éppen úgy, ahogy a *Kunstammert* építő gyűjtők, létre kell hozni az összefüggésrendszert, ami a „bezsúfolt” tárgyakat egybefogja: legyen az tartalmi, időbeli vagy földrajzi összefüggés. Továbbá érdemes a modellben rejlő vizuális lehetőségeket is kihasználni – és erre mindkét előbb bemutatott vállalkozás jó példát mutatott. A történetileg kialakult, múltbeli gyűjteményi forma és a kortárs fogyasztói világ szubjektív tárgyuniverzumai közötti kapcsolat – ha nem is teljességében, de részleteiben – segített megérteni, megragadni és kiállítási keretek között bemutatni a tárgybőség és a szubjektív választás közötti összefüggéseket. Az egymásra rakódó évtizedek, az áttetsző és átlátható forma, a nagy beltér egyszerre sok tárgy elhelyezését, csoportosítását és láthatóvá tételét tette lehetővé – amire a műanyag-kiállításban szinte csak itt volt mód. A „tárgydömping” viszont épp a tömegességet és sorozati jelleget mutatta fel, a felhalmozás és feleslegesség válság további jelentéseinek beépítésével. A kiállítási *Kunstammerben* a rendszer és a rendszerezés fogalma, szubjektív és intézményi gyakorlata egyszerre jelent meg.

## 5. Sorozat – tudományos rendszerezés

A sorozat és a múzeumi evolucionizmus

Az antropológiatörténet és a múzeumi bemutatási formák időbeli változásait elemző etnográfia és muzeológia a tárgyak sorozatba, tipológiai rendbe sorolását és az ezen alapuló kiállítási technika kidolgozását a viktoriánus evolucionizmus gondolatából eredezteti (CHAPMAN 1985, BENNETT 1995, JACKNIS 1985, SCHOLZE 2004:40-88). Míg az ember és természet kapcsolatát egy *Kunstkammer*-típusú gyűjtemény a tárgyak közötti láthatatlan összefüggések előhívásával, addig a klasszifikáción alapuló evolucionista antropológia a tárgyvilág formai és technológiai eljárásain alapuló tipológiai rendszer segítségével ábrázolta. A tipológiai gondolkodásmód intézményesülésének egyik első, nagyhatású, máig látható reprezentatív példája az oxfordi Pitt-Rivers-Museum. Augustus Henry Lane Fox Pitt Rivers generális (1827-1900) 1851-ben a londoni világkiállításon látott először egzotikus tárgyakat kiállítva, és ennek hatására kezdett el néprajzi és archeológiai tárgyakat gyűjteni (LIDCHI 1997:187, SCHOLZE 2004:40-43, 50-56). Érdeklődése eleinte etnográfiai kuriózumokra irányult, de a formák iránti fogékonysága már kezdetektől jellemezte gyűjteményét (CHAPMAN 1985:16-19). Több más gyűjtőnél tett látogatása, az antikvitás és a faji teóriák iránti érdeklődése kiegészült kora evolucionista antropológiai nézeteivel (Spencer, Tylor), és ebben a kontextusban alakult ki a tárgyakkal kapcsolatban technológiatörténeti érdeklődése, az egyenes vonalú fejlődés keresése, a kontinuum kapcsolatok felfedezése. Ezek bemutatására építette gyűjteményi tevékenységét is. A tárgyak az „elmélet” létezésének bizonyítékai voltak: a földrajzi logikát felülíró, formára és funkcióra épülő gazdag tárgysorok és tipológiai szekvenciák. Ez a megközelítés a tárgyakat – ezen keresztül a kultúrákat – összehasonlíthatóvá és rangsorolhatóvá tette, a kultúrát tárgyakra redukálta, végül vizuális formába öntötte ezt az értékeléstől sem mentes tipológiai diskurzust (LIDCHI 1997:190-191, SCHOLZE 2004:40-88). Pitt Rivers a gyűjteményét maga is kiállítási formába szerkesztette, de nagyobb nyilvánosság számára csak akkor vált hozzáférhetővé, amikor a teljes kollekciót az Oxfordi Egyetemnek adományozta – azzal a kitéttel, hogy minden abban a formában marad, ahogy azt ő elképzelte. Pitt Rivers szerint a gyűjtemény az oktatás egy lehetséges helye, illetőleg a pozitivista hagyományokon alapuló racionális szórakozás és tudás temploma. De az intézmény ma már inkább az evolucionista antropológiai gondolkodás bemutatásának kitüntetett helye, ami nem az emberi fejlődés lépcsőfokait, vagy a vizuálisan kontrollálható fejlődés elvét, hanem sokkal inkább a tudományos magyarázatok 19. század végi kontextusát, a tipológiai és kronologikus gondolkodás intézményesülését mutatja be (CHAPMAN 1985: 34, 39; SCHOLZE 2004:40-88).

Az interpretáció és reprezentáció sorozati elve az ősfoma, a lépcsőzetes felépítés, a nagy ugrásokat mellőző fejlődés, a klasszifikáció és a szekvencia fogalmain alapul. Az elméleti kiindulópont szerint a használati tárgyaknak van egy minden kultúrára jellemző ősfomája, ami az etnográfia és az archeológia segítségével rekonstruálható, de a fejlődés rekonstruálása során a folyamatból kiiktatható a földrajzi távolság. A kulturális kontextusból kiszakított tárgyak sorba rendezésével az apró lépésekből álló fejlődési folyamat szemléletesen illusztrálható. A sorozatok összeillesztéséhez a legkülönbözőbb időkből és helyekről származó, nagy mennyiségű tárgyra volt szükség. A külön interpretáció és kommentár szükségtelen volt a bemutatás során, hiszen – ezen nézetet valló tudósok szerint – a tárgyak egymásmellé állítása, a formák alakulása önmagában is kirajzolta azt a fejlődési ívet, amely az egyszerűtől a komplex formákig halad.

A formai hasonlóságokon, tárgyfejlődési szempontokon, tematikus csoportosításon és a bemutatás didaktikus elemein alapuló gyűjteményfejlesztés, kutatás és kiállítás fogalmaival és műfajaival a 20. század elején intézményesülő magyarországi etnográfiai muzeológia fő vonala is megrajzolható. Bátky Zsigmond formai és tárgyfejlődési szempontból tartotta fontosnak a tárgysorok gyűjtését és vizsgálatát: „Különös gondot kell fordítani bizonyos esetekben az ú. n. sorozatok gyűjtésére. Ha például tapasztaljuk, hogy bizonyos tárgyak [...] akár díszítés, akár formabeli gazdagság tekintetében kiválnak, ezekből nem egy-két darabot, hanem egész sorozatokat állítunk össze. Első esetben egyebek mellett a magyar ornamentika ügyének teszünk ezzel szolgálatot, a másodikban pedig, szintén egyebek mellett az illető tárgy fejlődéséhez, tehát történetéhez szolgáltatunk adatokat. Mindkettőnek e tudományos szempontja mellett jelentős didaktikai értéke is van.” (BÁTKY 1992: 9-10.) A Bátky-féle koncepció egyértelműen a rendszerező muzeológusé: aki a tárgyuniverzumban – kortársaihoz hasonlóan – elsősorban formai jegyek alapján tesz rendet, továbbá számtani vagy mértani elvek alapján, szabályok és ismétlődések megállapításával, fejlődési sorok összeállításával, összefüggések feltárásával próbálja megragadni a tárgyakon keresztül tükröződő történeti fejlődés mechanizmusait.<sup>73</sup> A tárgyak esztétikai és fejlődéstörténeti megközelítésén, sorozatokba rendezésén és pozitívista tudományszemléleten alapuló absztrakt múzeumi rendszer célja az integráció: a mindennapi kultúrában ugyan nem létező, de múzeumi/gyűjteményi közegben érvényes tipológia felépítése – ami a gyűjteményképzésben még ma is tetten érhető eljárás. A kortárs kultúra tárgybősége és a fogyasztói kultúra logikája viszont ellenáll az integráción és formai, esztétikai elveken alapuló múzeumi feldolgozásnak. A modern és posztmodern társadalmak tárgyi világa egyfelől az

<sup>73</sup> Bátky Zsigmond megközelítését megelőzte Jankó János a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának kiállításához készült koncepciója (JANKÓ 2000 [1898]). Jankó gondolkodásmódjáról: „A kiállításon az egyes tárgyaknak azáltal lett etnográfiai jelentősége, hogy más példányokkal sorozatot alkottak. Az egyes tárgy ily módon az egész részeként válik értelmezhetővé. Az egész jelentése legalább kettős: egyrészt vagy valamely nép kezén, vagy valamely vidék területén előforduló, típusokba rendezhető összes tárgyféleségre utal, másrészt még általánosabb értelmű, mert az emberiség fejlődéstörténetét feltételezi.” (FEJŐS 2006b:45)

integráció természetes ellensége, másfelől a tárgyak jelentéstartományának vizsgálata a formai jegyeken túl a tárgy kulturális kontextusának ugyancsak jelentős szereped tulajdonít. A kortárs kultúra fragmentáltsága, mozaikossága a rendszerezés és a bemutatás más módszereinek kidolgozására ösztönöz.

#### A kortárs kultúra és a kortárs muzeológia sorozatai

A tömegtermelés és ipari sorozatgyártás megjelenése nemcsak a tárgyakra, hanem a mindennapi kultúra fogyasztási mechanizmusaira és tárgyhasználati módjaira is közvetlen hatást gyakorolt. A tömegkultúra tárgydömpingje átrendezte a hétköznapi tárgyuniverzumot, de átrendezte a birtoklás, a vásárlás és a használat formáit is, ami a kortárs kultúrával foglalkozó intézmények és kutatók számára új és más viszonyrendszer, jelentés és jelentéstulajdonítási mechanizmus kidolgozását teszi szükségessé. A próbálkozás korántsem új keletű, és ezen belül a hétköznapi tárgykultúra múzeumi dokumentációja csak egyetlen kis szelete az anyagi kultúrakutatás módszereinek megvalósításában.

A sorozatgyártás nem új eljárás a tárgyalakítás rendszerében: a modern gyárilak megjelenését megelőzően is alakította a készítés és a használat hétköznapi dimenzióit. Viszont az ipari forradalom után, a tömegcikkek gyártó gyárilak megjelenésével megváltozott a sorozatgyártás tartalmi és formai jelentésstruktúrája. A mennyiségi tényezőkön kívül kisebb lett például a termékek közötti különbség, így nagyobb lett a kínálat, és átalakult a választás logikája. A kínálat mint lehetőség, és a választás mint szabadság a fogyasztói kultúrára reflektáló korai társadalomelméletekben nem kapcsolódtak össze magától értetődően. Egészen a nyolcvanas évekig léteztek azok az elméleti megközelítések, amelyek a hétköznapi elképzelések mögött megbúvó sztereotípiákra épültek: ahelyett, hogy megkérdőjelezték volna a fogyasztói kultúra/társadalom kulcsmítoszait, megerősítették azokat, és sok esetben megelégedtek néhány morális észrevétellel, például a hasznavehetetlen dolgok tárházával kapcsolatban. Ez az opponáló gondolkodásmód – Georg Simmel és Walter Benjamin írásai nyomán – még Jean Baudrillard *A tárgyak rendszere* című (eredetileg 1968-ban, magyarul 1987-ben megjelent) könyvében is nagyon hangsúlyosan szerepel: a szerző fáradhatatlanul dolgozik azon, hogy leleplezze a fogyasztói kultúra egyéneket elnyomó, a szabad választás lehetőségeit megakadályozó attitűdjeit (BAUDRILLARD 1987). A kilencvenes és a kétezres évek társadalom- és kultúraelméleti megközelítéseiben viszont a fogyasztás, a fogyasztói kultúra már nemcsak úgy jelenik meg, mint a szegénységért felelős, az egyént személyiségében elnyomó, kizsákmányoló rendszer, hanem mint



középosztályi tapasztalat, melynek megértése józan társadalomkritikán alapul.<sup>74</sup> A posztmodern társadalomelméletekben az egyén már nem védtelen áldozat, hanem egy olyan fogyasztáshoz szokott aktív lény, aki maga is vágyik a csábításra, a vásárláson keresztül éli meg a választás szabadságát és a pillanat örömét, és ahol társadalmi szinten eddig a „munka etikája” uralkodott, ott mára a „fogyasztás esztétikája” vette át az uralmat (BAUMAN 2005). A perspektíaváltás viszont lehetőséget kínál a kritika helyének és módjának megfogalmazására is, ami a hétköznapi tárgykultúra feldolgozásán fáradozó intézmények számára új megközelítést kínál: a kortárs mindennapok működési mechanizmusainak, tárgyválasztást mozgató erőinek, a tárgyak rendszerét, a kínálat, a kollekció, a hasznosság és a haszontalanság fogalmainak megértését. Mára idejétmúlt a muzeológiában az a megközelítés, amely ezeket a tárgyakat és jelenségeket – például tárolási nehézségekre hivatkozva – egyszerűen figyelmen kívül hagyja, hiszen ezzel pontosan azon sztereotípiák továbbélését erősíti meg, amelyek lebontására törekednie kellene.

A mindennapi kultúra tömegcikkeinek dokumentálására, múzeumi feldolgozására többféle módszer kidolgozható: választhatunk egy-egy olyan tárgyat, ami jelentéssel való telítettség következtében magába sűríti a kortárs kultúra több, egymással összefüggő szeletét; feldolgozhatunk olyan egymástól látszólag független tárgyat, amely egy jelenséget több nézőpontból és megközelítésből reprezentál; de választhatunk ismétléseket, variációkat és egészen apró eltérésekkel – például szezonális jellemzőkkel – rendelkező sorozatokat is. De gondolkodhatunk az eljárások kombinációjában is – a „helyes” módszer megtalálása mindig attól függ, hogy milyen jelenség dokumentálására és interpretálására törekszik az intézmény.<sup>75</sup> A tömegtermelés manufakturális vagy gyáripari kereteinek bemutatása, a modell és a sorozattárgy minőségi, esztétikai és gyakorlati kapcsolatainak szétszálazása, a divat, az évszakokra jellemző kollekciók logikája, az exkluzív és/vagy tömegtermékeket forgalmazó cégek és áruházak stratégiái, az „áruházi” választék és az „otthoni” tárgyuniverzum ismétlődései, a felhalmozás, a szelekció és az újrahasznosítás tendenciái mind olyan témakörök, melyeknek ma már múzeumi gyűjteményekben a helyük.<sup>76</sup> A tárgysorok, sorozatok gyűjtése és feldolgozása pedig – ha nem is kizárólagosan, de – megoldást jelent e kérdések végiggondolására, a válaszok múzeumi eszközökkel történő megválaszolására, a sorozat mint gyűjteményi elv és kiállítási forma végiggondolására.

---

<sup>74</sup> Két megközelítés, amely a vonatkozó szakirodalom kritikai megközelítésén alapul: MILLER 2005, BAUMAN 2002, 2005; ld. még: PRÖSLER 1996, 2000

<sup>75</sup> A szinkron fogyasztói tárgykultúra vizsgálatok egyik első módszertani megközelítése a skandináv SAMDOK-testület kezdeményezésére készült, és Bátky Zsigmond *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére* című munkájához hasonlóan az elméleti részeket kiegészíti a beszerzés lehetőségeinek, a megvalósítás módjának praktikus gyűjteménye: ROSANDER ed. 1980.

<sup>76</sup> A fogyasztói kultúra etnográfiai megközelítésére remek példa: KEIM 1999.

A sorozat mint elv tehát ma már a hétköznapi kultúra része – sőt: egyik fontos jellemzője – ami a múzeumi feldolgozás és prezentáció módszereire, tartalmi és formai jegyeire is hatást gyakorol. A sorozatgyártás mára átalakította a különbség fogalmát, és ez a választás és a szelekció hétköznapi és tudományos praxisára is hatást gyakorolt – áruházi és múzeumi környezetben egyaránt. Míg például Baudrillard a „marginális különbség” szóösszetételt használja, Bourdieu a „finom megkülönböztetés” módszere mellett érvel.<sup>77</sup> A két elemző tekintet időbeli távolsága, eltérő szemlélete, a hétköznapi tárgyakra vonatkozó tudományos gondolkodásmód fogyasztói kultúrával párhuzamos átalakulása már ebben a fogalompárban is érzékelhető – a kérdés már csak az, hogy ilyen, és ehhez hasonló megközelítések, miként alakíthatják a múzeumi/kiállítási praxist?

Történeti, iparművészeti, néprajzi és más szakmúzeumok kiállítási gyakorlatában a gyűjtemények újraértelmezésével párhuzamosan többféle kísérlet történt a gyűjtemény, a kollekció, a sorozat, a típus és az egyedi tárgy bemutatásának korszerű végiggondolására. A látványraktár, a tanulmányi tár vagy a tanulmányi kiállítás – és ezek különféle hibrid változatai – módszeresen megvalósított formában lényegesen többet jelentenek a múzeumi gyűjtemény egyszerű hozzáférhetővé tételénél – bár a tipológiai gondolkodás és az oktatásban betöltött szerep mindmáig lényeges részét képezi e bemutatási formákban. A prezentáció akkor működik jól, ha van legalább egy – módszertanilag érvényes – kérdés, amire az intézmény, a muzeológus és a kurátor együtt keresik a választ, a megoldáshoz pedig a szelekció-interpretáció-prezentáció fogalmain keresztül jutnak el. A bécsi iparművészeti múzeum (MAK) látványgyűjteményei (*Schausammlung*) és kiállított tanulmányi gyűjteményei (*Studiensammlung*) remek példái a műfajok módszertani végiggondolásának és következetes megvalósításának.<sup>78</sup> A tizenegy teremben elhelyezett látványgyűjtemény tizenegy különböző témát visz színre, muzeológusok és művészek együttműködésében. A tárgyak a múzeumi gyűjteményéből származnak, de bemutatásukkal nemcsak a gyűjteményre, hanem az aktuális művészetelméleti diskurzusokra is reagálnak az alkotók. A kronológiai építkezés része maradt a megközelítéseknek (a romantikától a kortárs művészetig), de a termék nem egy művészettörténeti tankönyv illusztrált lapjait adják, hanem múzeumi szituációvá alakított művészi intervenciókat. A muzeológusok tudományos munkáját ismert művészek fordították térre, akik „saját tereikben” más-más feladat megoldására vállalkoztak: ehhez kísérleteztek a színekkel, speciális világítást és vitrineket terveztek, az elidegenítés és eltávolítás legkülönbözőbb múzeumi formáit használták. Ettől eltérően a kilenc nyilvános tanulmányi gyűjtemény a „hagyományos” sorozati prezentációs formát valósítja meg. Az anyagcentrikus technológiai rend a gyűjteményben dolgozó muzeológus specializálódását

<sup>77</sup> „A marginális különbségek képezik a sorozat motorját, ezek táplálják az integrációs mechanizmust.” A sorozat integrációja pedig a modell felé törekszik: BAUDRILLARD 1987:166-169

<sup>78</sup> A koncepció összefoglalása, látványfotók és tárgyfotók: NOEVER Hrsg. 2002: 15-158, [www.mak.at](http://www.mak.at)

tükrözi, a jelentések tipológiai, történeti és/vagy funkcionális összefüggésekben jelennek meg. A bemutatáshoz semleges vitrinrendszereket választottak, amely hozzájárul a tanulmányi gyűjtemények specifikus vizuális karakteréhez, továbbá számtalan tárgy bemutatását teszi lehetővé, a variációk, a különbségek, a forma- és anyaghasználat lehetőségeinek egymásmellé állításával, a kapcsolódások és különbségek szétszálazásával. A két bemutatási rend mind formailag, mind tartalmilag remekül egészíti ki egymást: egyfelől láthatóvá válik az intézmény története, gyűjteményi struktúrája, másfelől a kortárs művészetelmélet és a tudományos munka személyes vonatkozása is. A módszeresen végiggondolt sorozatok más-más reláció bemutatására válnak alkalmassá: időn és téren átívelő formai kapcsolatok, egy műhely vagy gyár termékeinek teljes kollekciója, divatos szériák, kitüntetett egyedi darabok – mindezek az iparművészeti múzeum kollekciójából. A látványgyűjtemény és a tanulmányi gyűjtemény nemcsak a prezentáció formai elemeiben, hanem a megközelítés hangsúlyaiban és mondanivalójában is elválík egymástól: míg az első inkább a hétköznapi mechanizmusában keresi az egyedi tárgyak, kollekciók és sorozatok értelmezési lehetőségeit, addig az utóbbi a múzeumok gyűjteményeinek és a muzeológusok gondolatainak bemutatására törekszik. A két szintéren ugyanis különböznek a fejlődéshez, a változáshoz, az átalakuláshoz, a variációhoz, a marginális különbségekhez és finom megkülönböztetésekhez fűződő viszonyok – és ezek a prezentációban is világosan elválnak.

Magyarországon múzeumi intézményekben több kísérletet és megoldást is találhatunk a kiállításon nem szereplő tárgyak nyilvánossá tételére, a látogatható raktártól kezdve a műtárgy-vitrinekben kiállított nyilvános tanulmányi gyűjteményen keresztül egészen a kiállítótérrel nem rendelkező múzeumok szükségmegoldásának számító raktárbemutatókig.<sup>79</sup> A vállalkozások – minden erényük ellenére – alapvető hibája: a módszertani átgondolatlanságuk. Talán merésznék tűnik az észrevétel: de ha egy tudományszak (muzeológia) nem gondolja végig saját hagyományaira alapozva az évtizedek – sőt: évszázadok – alatt felgyűlt tárgyuniverzumon belüli relációkat, ha a gyűjteményképzés, a rendszerezés és a szelekció módszertani elvei nem kerülnek be a módszertani diskurzusba, akkor az intézmények hosszú távon nemcsak saját kulturális örökségük – ezen keresztül múltjuk, történetük, mai szerepük – kritikus úrafogalmazásához, hanem a mindenkori jelen múzeumi feldolgozásához sem gyűjtenek kellő módszertani tapasztalatot.<sup>80</sup> A kortárs kultúra múzeumi feldolgozása, a komplex kulturális terek

<sup>79</sup> *Tanulmányi raktár* főcímmel négy magyarországi múzeum (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapesti Történeti Múzeum, Országos Műszaki Múzeum, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum) szakembereivel készült beszélgetés a Műértő 2008. áprilisi számában.

<sup>80</sup> A magyarországi múzeumi gyakorlatban az első ilyen, egy egész múzeum gyűjteményét feltáró, a múzeumban ma és egykor dolgozó muzeológusok tapasztalatait és munkáját egységes szempontok alapján feldolgozó vállalkozás a Néprajzi Múzeumban történt. *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei* című kötet megjelentetésével az anyag hozzáférhető (FEJŐS főszerk. 2001). A vállalkozás kritikai fogadtatása és hivatkozásai meglepően visszafogottak.

fragmentumainak gyűjteménybe és kiállításba emelése ugyanis rengeteg buktatóval jár, a választás és a reprezentáció során egyaránt.

A *műanyag* című kiállításában történt kísérlet a sorozat/sorozatgyártás és a múzeumi prezentációs forma összekapcsolására, ezen keresztül a gyártás, a gyűjtés és a kortárs kultúra néhány összefüggésének bemutatására. A kiállítás *Táplálkozás* című terme egyfelől az élelmiszerek, az ételek csomagolása és a sorozatgyártás, másfelől a táplálkozás és a mobilitás találkozási pontján található párhuzamos (egyszerhasználatos, eldobható) tárgyvilág sorozataival kapcsolatban fogalmazott meg észrevételeket – elsősorban vizuális formában. A *Táplálkozás* terem tárgyainak egymásmellé rendelése külső elemzési kategóriákon – formai jegyeket vizsgáló tipológiai kísérleten – alapult, a színrevitel mégis megmozgatta a mindennapok vizuális tapasztalatait: a látogatók úgy érezhették, mintha áruházak tejes pultjai előtt, vagy az otthoni konyhaszekrény polcrendszerével álldogálnának. Az absztrakt, rendszerező, tipológiai sémát idéző gondolkodásmód így közvetlenül kapcsolódott össze a fogyasztói kultúra választékon alapuló tárgyhalmozásával, a csomagolások egymásmellé állítása mégsem mozdult el a formai és technológiai hasonlóság/különbözőség ábrázolásától a kulturális kontextus irányába, a kiállított tárgyak pedig csak a mondanivaló illusztrációi maradtak. Két kivétellel. Az egyik Eperjesi Ágnes *Hűtőmágnesei* című alkotása, a másik pedig Szabó Eszter Ágnes tartóstejes zacskóból készült táskái és neszesszerei.

Eperjesi Ágnes 1999 óta használja és gondolja újra alkotásaiban sorozatgyártott tömegtermékek polietilén fóliára nyomtatott ábráit és vizuális elemeit (EPERJESI 2003). A visszaforgatás – a negatívként való használat és az újrahasznosítás – során új esztétikai minőséget hoz létre. 2002-től Eperjesi a visszaforgatást egy újabb elemmel egészítette ki: alkotásai már nemcsak képek, hanem használati értékkel bíró termékek (hűtőmágnes, csempe) is egyben. A *Táplálkozás* témakörhöz a *Hűtőmágnesei* sorozatot illesztettük – témaválasztása (élelmiszercsomagolás) és az installáció konyhai utalásai miatt. A mágnesek édességcsomagolások eperábrázolásainak felnagyításával, matricára nyomtatásával és mágnesfóliára ragasztásával készültek: így lett egy eldobható csomagolás egy újonnan születő használati tárgy kiindulópontja. (A használhatóságot a kiállításban a bemutatás alapját képező falra akasztott hűtőszekrényajtó érzékeltette.) A vonalas eperábrázolások felnagyítása a piktogramok nyomtatási hibáit is láthatóvá tette, a mágnesek többször abszurd, ironikus/vicces külsőt öltöttek. A kontúrok és a színezés elcsúszásai között viszont láthatóvá vált az előállítás módja (a sorozatgyártás), a használat (csomagolás) és a hasznavehetetlenség (hulladék), illetőleg ezen tényezők kritikus, ironikus művészi feloldása: „talált vizuális hulladékok, törmelékek összegyűjtésének, s a névtelenségből, ismeretlenségből való kiemelésük és monumentalizálásuk révén művészeti újrahasznosításuk”

gyakorlata (ANDRÁS 2003). Ebben az egyetlen sorozatban olyan, látszólag észrevétlen vagy megszokott komponensek és részletek jelennek meg nagyított formában, amelyek a bemutatás helyett az értelmezés, bekeretezés, új perspektívába állítás, perspektívaváltás módszertani szerepére terelik a nézők figyelmét. Arra, hogy nemcsak a tárgyat, hanem az interpretációt is érdemes figyelni, és arra, hogy a kimerevítés és nagyítás nemcsak képtechnikai eljárásokkal, hanem a figyelem összpontosításával is elérhető. A globális tapasztalatból építkező tárgyak ereje és jelentése éppen ebben a lépték- és perspektívaváltásban rejlik: a jelenségeket interpretáló új összefüggések a távolítás, a vizuális fordítás és a visszaemelés eljárásai során jönnek létre

Szabó Eszter Ágnes kiállításon bemutatott alkotásai időben és mentalitásban is tágítják az újrachasznosítás és a művészi megmunkálás fogalmát és gyakorlatát. A tejeszacskó varrásával és díszítésével készülő kistáskák és neszesszerek közvetlenül hulladékból készültek, olyan alapanyagokból, amelyek eredeti csomagoló funkcióit ugyanazon kiállítási térben láthatta a látogató. A zacskós tej elterjedése ugyanis nemcsak a zacskók forma és színvilágára, hanem az otthonokban egyre növekvő műanyag hulladékra is hatással volt, ami a hetvenes és nyolcvanas években meglepő fordulattal szálra vágott és horgolással/kötéssel készített használati tárgyak terjedéséhez is hozzájárult. Szabó Eszter Ágnes tejeszacskó táskái – a formai megoldások újszerű továbbgondolásával, de – ennek a hagyománynak a felelevenítésére és újrakomponálására tett alkotói javaslat. A tejeszacskó, a horgolt lábtörlő és a varrott, tépőzáras neszesszer egymásmellé állítása olyan tárgysort alkot az installáció plexi polcain, amely messze túlmutatott – ezzel el is vált – az anyag, technológia és funkció szerinti sorozatelven – amely a többi kiállított tárgy rendezését meghatározta – és a hagyomány, az egyéni megoldások és gondolatok megnyilvánulásának engedett értelmező és asszociatív teret. De az esztétikai és tudományos szempontokon túl, Szabó Eszter Ágnes kisméretű, praktikus használati tárgyai minden olyan kritériumot teljesítenek, amire egy kortárs hétköznappal, fogyasztói kultúrával, sorozatgyártással és tömegtermeléssel is foglalkozó etnográfusnak szüksége lehet: benne van a konzumkultúra egyik legáltalánosabb, egyben legtöbbet kritizált mentalitása, a csomagolás; benne van a tömegtermelés és a sorozatgyártás anyagostól, technikástól; végül mindezek kritikája: egy hulladékból, kézzel készített, mégis egyedi tárgy. A társadalomtudományi alapra helyezett, megújulni vágyó muzeológiának pedig pontosan ezekre a koncepciókra van ma szüksége: kritikára, kreativitásra és felelősségvállalásra.

A két alkotás – *Hűtőmágnese* és a tejeszacskó táska – rámutatott a tömegtermelés komplex jelentésstruktúrájára, és megvillantotta a sorozatgyártással készülő műanyag csomagolások formai csoportosításon és halmozáson kívüli értelmezési lehetőségeit is. És ez a két pont akár segítséget is adhatott volna a sorozat fogalmának kortárs kultúrára vetített – a formai és funkcionális

burjánzáson túlmutató – kritikus továbbgondolásához. A műanyag-kiállítás táplálkozással kapcsolatos témaköre viszont egy ilyen megközelítés – a sorozat mint a termelést, a fogyasztást és a múzeumi prezentációt befolyásoló elv – kidolgozásával adós maradt.

A kiállítás viszont újabb elemzési szempontokat tett láthatóvá: a kortárs kultúra sorozati elveinek gyártáson és funkción túlmutató, leginkább a választék és a divat fogalmához és praxisához való kötődése. Ez adta az ötletet az egyetlen műanyagtulajdonság – a vízállóság – kortárs szezonális tárgyakon keresztül múzeumi feldolgozásához és bemutatásához: a *műanyag* című kiállítás más helyszínen létrehozott *Vízálló* című kamarakiállításának elkészítéséhez (FRAZON szerk. 2008).

Vízhatlan esőkabátok és felfújható csónakok ma számtalan színben és formában, különféle anyagokból, alacsony és magas minőségben készülnek. A funkció, az alapanyag, a technológia, a gyártó és a forgalmazó piaci szempontjai, az épp aktuális trendek és esztétikai kánonok egyaránt befolyásolják e termékek előállítását és kereskedelmét – és ez a két tárgytípus csak néhány csepp a műanyagok és a vízállóság összekapcsolásának tengeri lehetősége közül. A kérdések csak itt kezdődnek: miként találunk fogást a vízálló műanyag tárgyak univerzumán? Milyen szempontok alapján választunk egyetlen vagy néhány tárgyat, amivel összefoglalhatjuk e bonyolult kapcsolatrendszert – akár csak töredékeiben is? Kevesebbet mond-e egyetlen tárgy a vízhatlan tömegkultúra működéséről, mint ha típusokban, sorozatokban vagy bármilyen más rendszert követő kollekcióban gondolkodunk? Milyen paradigma alapján valósítsuk meg a szelekciót? Történeti, társadalmi vagy esztétikai szempontok kerüljenek-e előtérbe a kérdések és magyarázatok megfogalmazásakor? A hétköznapi tárgyak árucikkből műtárggyá „változtatásuk” során magukkal viszik-e a fogyasztói kultúrában elfoglalt helyüket, más tárgytól való különbözőségük és megkülönböztetésük mértékét, és egy ilyen viszonyrendszer muzealizálása milyen lehetőségeket nyújt az intézmények számára? Van-e olyan múzeumi műfaj, ami teret ad és lehetőséget kínál például a szezonálisan építkező kortárs tárgykultúra sorozattermékeinek értelmező bemutatására? A kérdések megfogalmazását követően a tárgyak választása, leírása és bemutatása alkalmával arra törekedtünk, hogy a hétköznapi kultúra sorozat elképzeléseiből kiindulva olyan formát találjunk, amelyben az egyes tárgyak, a különféle sorozatelvek, illetőleg a választást és használatot mozgató egyéni élmények és tapasztalatok akár együttesen is megjelenhetnek. Magunk is élünk a kortárs fogyasztói kultúra által felkínált lehetőségekkel, a választás szabadságával, a kiállítási térre fordítás során pedig a „hagyományos” múzeumi tér átalakításával. A fenti kérdések láthatóvá tételén túl a roppant komplex, de működését tekintve izgalmas és inspiráló kortárs tárgyvilág működési mechanizmusai természetesen nem sűríthetők be az előre választott kiindulási pontba, de a múzeumi válasszal mégiscsak lehetséges volt vázolni

néhány elméleti és módszertani szempontból is megkerülhetetlen gyűjteményi és prezentációs problémát. A több mint száz tárgyból álló tárgyegyüttes összeállítása, meghatározása, bemutatása és publikálása olyan rugalmasan felhasználható kollekcióvá vált, amely egybekapcsolta a kortárs hétköznapi vizes tapasztalatairól, illetőleg a tárgysorozatok múzeumi feldolgozásáról való gondolkodás lehetőségeit is.

A hétköznapi választékból, vásárlással a múzeumba kerülő vízálló műanyag tárgysorozatok összeállítása két – egymástól látszólag különböző – módszertani szempont megvalósítására tett kísérletet: egyfelől a termék és a múzeumi műtárgy közötti átjárás lehetőségeinek szélesítésére, másfelől egy ehhez illeszkedő prezentációs keret kidolgozására. A kiindulás egy könnyen mozgatható, műanyag tárgyakat bemutató, hordozható tárlat készítése volt, ami a munka során a gyűjteménygyarapítás és a sorozatgyártás elveinek összeillesztésével kapcsolódott össze. A *műanyag* című kiállítás nyári, fesztiválos, nyaralós kamarakiállítása – a *Vízálló expedíció* – így az első pillanattól kezdve a sorozat elv módszertani megvalósításán alapult, ami kiegészült a vízzel kapcsolatos szubjektív tapasztalatok (a merülés és a lebegés vágya, és a nedvesség távoltartása) megfogalmazásával, a műanyag tárgykultúra, a fogyasztói társadalom és a sorozatgyártás egymással összefüggő rendszerének bemutatásával. A feldolgozott szezonális termékkollekciók így nemcsak a vízállóság és a műanyagok kultúrtörténeti összefüggéseinek felvillantására alkalmasak, hanem az alapanyag, a technológia, a sorozatgyártás, a tömegtermelés és a hétköznapi tárgykultúra néhány fontos kérdésének bemutatására is, szubjektív tapasztalaton alapuló szezonális tárgysorok muzealizálásával, módszertani következtetések megfogalmazásával, végül a mondanivaló vizuális megformálásával. A sorozat-elv összetartotta a kollekciót, melyet egy nagyon szűk tematikus kiindulási pontra – „hogyan állunk a vízzel?” – adott leíró jellegű válasz is kiegészített. A kísérlet nem lezárt, hiszen rengeteg kérdés vár megválaszolásra. Az eredmények apró elemek az ezerfelé ágazó kortárs kultúra hétköznapijaiból, kísérletek kortárs gyűjteménygyarapításra, próbálgatások a tanulmányi gyűjtemény és a látványgyűjtemény módszertani lehetőségeinek megvalósítására, a szezonális, gyorsan cserélődő és eltűnő tárgyak egyetlen pillanatának rögzítésére.

A 'szekon' egy olyan fogalom, ami a 'hagyományos' populáris kultúra fogyasztási eszközeit nem, vagy alig befolyásolta, így a tárgyak közötti különbségtétel esetében nem, vagy alig számított fogyasztási és/vagy elemzési kategóriának. A fogyasztói kultúra szín- és formagazdagsága, apró, speciális funkciók mind teljesebb kielégítése, választék, divat és trend: válogatás a 2006-os év tavaszi, nyári vízálló kollekcióiból és termékeiből. A munka során a muzeológusok is több szerepre vállalkoztak: fogyasztóként, vásárlóként, használóként, rajongóként vagy elutasítóként, de leginkább elemzőként közelítettünk a kutatás és bemutatás tárgyaihoz. A kiállításokban

képzeletbeli utazásra invitáltuk a látogatókat, amihez most a múzeumi tárgykatalógus szolgált útikönyv gyanánt, a befogadás pedig a hagyományos múzeumi terek feloldásán, és a látogatókkal kialakított közvetlen interakción nyugodott.

A tárgyak termékkatalógusszerű elrendezése<sup>81</sup> (ami vizuálisan is utalt a kereskedelmi beszerzésre) kiegészült a használók egy-egy személyes történetével, nyaralással vagy megázással kapcsolatos élményeivel, ami nemcsak műfajilag szakította meg a funkcionális sorokat, hanem legtöbbször látványában is. Ez a „megtorpanás” viszont arra is rávilágított, hogy a fogyasztási cikkek áramlása – ha csak egy pillanatra is, de – a választás és használatbavétel során lelassul, a tárgyak árucikkből haszontalan vagy nélkülözhetetlen használati tárgyakká válnak, újabb és újabb jelentésekkel és elmesélhető történettel gazdagodnak. Ez a mechanizmus a fogyasztói logikán túl, a kutatás elméleti és módszertani eljárásait is a figyelem középpontjába állította: a gyártók termékkategóriái, funkcionális és designszempontjai a vásárlás és a hétköznapi használat során kisebb vagy nagyobb mértékben átalakulnak, és a tárgyak jelentése pedig ezen az átbillenésen keresztül vált láthatóvá, kutathatóvá és megmutathatóvá. A *Vízálló expedíció* tárgykollekcióinak összeállításához ezért választottunk két – a piaci kategóriákat és funkciókat felülíró – élményt: a merülés és a lebegés örömet és a megázás iszonyát. A mondanivaló megszerkesztéséhez használt tárgyak az áruházi polcokról válogatott szezonális termékek voltak, de a prezentációhoz újracsak az élmény elmesélt (személyes történet) vagy végigcsinálható (expedíció) formáit kapcsolódtak.

A *Vízálló* című kiállítás és katalógus nem adott végleges válaszokat a feltett kérdésekre, de azt érzékeltette, hogy a múzeumi gyűjteményi munka lehetőséget teremt újabb gyarapítási szempontok megvalósítására is. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a választott jelenségről csak akkor lesz „kész” válaszunk, ha mostantól minden évben beszerezzük a 2006-os szezonhoz hasonlóan az aktuális strandpapucs, úszósapka és esőköpeny divat újabb és újabb sorozatait, de ez a kísérlet lehetőséget teremtett arra, hogy egy új lehetséges értelmezési szempontok jelenjenek meg a gyűjteményi és a prezentációs palettán: a sorozat mint fogyasztói és mint értelmezési stratégiája. Ehhez olyan tárgyakra volt szükség, amelyek a választék kulturális kontextusát és a szelekció fogalmát is mozgásba lendítették, anélkül, hogy a tárgyak formai fejlődését vagy akár történetét emelték volna a vizsgálat középpontjába (vö. BÁTKY).

---

<sup>81</sup> A múzeumi katalógus, a termékkatalógus és a sorozatgyártás összefüggéseiről: BÖNISCH-BREDNICH 2002



## 6. Vitrin – a rendszer és a látvány architektúrája

Tér- és tárgyszervezés – az üveg mögött

A múzeumi vitrinek a kiállítási prezentációs eszközkészlet módszertanilag legnehezebben „egyben látható”, megragadható és leírható elemei. Alkalmazásuk során védelmi, esztétikai és módszertani funkciók keverednek egymással. Az üveg mögött elhelyezett tárgyak és kompozíciók ugyanis azon túl, hogy a levegőben található portól, páratartalomtól, hidegtől vagy melegtől, illetve az emberi érintéstől védve vannak, a kiállítási tér külön, zárt tartalmi és/vagy formai egységeit képezik. A vitrin abban az esetben is, ha csak mint látszólag egyszerű, berendezési tárgy jelenik a kiállítótérben, a kulturális reprezentáció összetett jelentésrétegeit mozgatja meg.

Az üveges vitrin konvencionális múzeumi bemutatási eszköz, amely a tárgyak eredeti kontextusához képest steril közeg – egy múzeumi kontextusban létrehozott új asszociációs mező, amely a tárgyakat nemcsak eredeti összefüggéseikből emelik ki, hanem az üveg mögött új kapcsolatok és jelentések bemutatását teszi lehetővé – már a pusztán egymásmellé illesztéssel, a bekeretezéssel, esetleg feliratozással, tárgyleírással. A vitrin kiállítási térben való megjelenése tehát szorosan kapcsolódik az intézmény absztrakt gyűjteményi szemléletéhez, és/vagy a kiállításban megfogalmazott narratívához. A rendezők a vitrinhasználat során nem az eredeti kontextus illúziójának megteremtésére törekednek – bár biztos, erre is találhatnánk példát, esetleg tudatos kísérletet is – hanem sokkal inkább egy mesterséges kiállítási tér létrehozására. A kiemelés és a bekeretezés együtt zajlik az absztrakt, fogalmakra és elméleti megközelítésekre alapozott szerkezet létrehozásával (legyen ez az evolucionizmus, a funkcionalizmus, a strukturalizmus, vagy más elméleti konstrukció), amelyben a tárgyak helyét a rendezők jelölik ki, a kompozíciót pedig üveg mögé, vitrinbe helyezik. A formai megoldások száma végtelen.

Annak ellenére, hogy a vitrinek a jelenetekbe rendezett és inszenált kiállítási terekkel mutatnak a legkevesebb kapcsolódási pontot, szinte mindegyik prezentációs eljárással és eszközzel összekapcsolhatóan. A legkevésbé a képek, a modellek és az enteriőrök elrendezése köthető a vitrinekhez: hiszen a képek falon vagy tablókön elhelyezhetők (bár védelmük ugyancsak összefügg az üveg a bekeretezéssel és az mögé tétellel), a modellek és makettek nem feltétlenül igénylik a zárt, védett bemutatást (hacsak alapanyaguk miatt nem), az enteriőrök pedig a jelenetekbe rendezés, az „életszerűség” és a hangulati összetevők miatt kerülnek az inkább a mesterséges múzeumi/kiállítási térrel és gondolkodással összefüggő vitrinhasználatot.

Amikor a vitrinről mint kiállítási eszközről beszélünk, szükségtelen valami „őstípusra” gondolnunk. Ha 19. század végi, 20. század eleji kiállítási fotókat nézünk meg, akkor rögtön

látható, hogy – formai és méretbeli különbségek alapján – már a korai installációkban is minimum két különböző funkcionális egységet választhatunk el egymástól. Az egyik egy jellemzően kiállítási „bútordarab”, a lakásokból is ismert vitrines szekrények speciális múzeumi tároló változata: amit vagy falhoz, vagy térbe állítanak, fölé hajolhatunk vagy körbejárhatjuk, lehetnek benne polcok, vagy akár fiókok, korai változataiban leginkább fa szerkezetű, üveges részekkel. A rengeteg formai változat az kapcsolja egybe, hogy jellemzően bútorszerű hatást kelt a kiállítótérben. A másik jól elkülöníthető nagy egységet azok a változatok jelentik, amelyek akár egész teremrészeket vagy falakat borítanak, nagyobb tárgyak, egész berendezések vagy akár kisebb jelenetek (!) is állhatnak bennük. Az áttetsző, a terem belmagasságához igazodó, falhoz épített vagy körbejárható, esetleg térelválasztó funkcióban is használható üveges vitrinrendszerek formai jegyei alapján – a bútorral ellentétben – inkább az áruházak és boltok utcai kirakatait idézik, de falhoz épített szerként nagy könyvtárakra is emlékeztetnek. A két eljárást külön-külön és együtt is alkalmazzák a múzeumok a kiállítások építése során, a használatára mind a mai napig változatok megoldásokat találhatunk – különösen a természettudományi múzeumok kiállítási eljárásai és színreviteli technikái és eszközei mögött – klasszikus és modern formában egyaránt.

Ez a különbségtétel – a történeti perspektíva figyelembevételével – fontos technikai részletekre irányítja a figyelmet. Ugyanis a bútorszerű, kvázi kiállítási berendezési tárgyként használható üveges vitrin és a külön múzeumi tereket, elválasztókat és falakat létrehozó vitrinegyüttesek kidolgozásának és alkalmazásának hőkora és terepe valószínűleg nem választható el az építészet és az üveghasználat viktoriánus hagyományaitól. A „vitrinarchitektúra” (*die Vitrinarchitektur*) fogalma remekül foglalja össze ezt a kapcsolatot (SCHOLZE 2004:60-62). A viktoriánus Anglia egésztermes kiállításait és csarnokait a 18. század második felétől kezdve kezdte uralni – az építészettől sem leválasztható (Kristálypalota, 1851) – üvegszerkezet (JACKNIS 1985, CHAPMAN 1985, BENNETT 1995, SCHOLZE 2004:40-88, STURGE 2007). A vitrinarchitektúra szerkezeti jellemzői közé tartozott az erős strukturáltság, a geometriai alpmintázat, továbbá a tárgyakból szerkesztett – elsősorban a klasszifikáción és evolucionizmuson alapuló – tárgysorok üveg mögé, vitrinekbe helyezése. A tárlatokon kevés volt az egyedileg kiállított tárgy, a látogatók számára a befogadás a vitrinekből épített rendszerben való haladással, illetve az esztétikai és absztrakt múzeumi szempontok alapján elrendezett tárgykompozíciók látványként való megtekintésével, megértésével volt egyenlő (vö.: SCHOLZE 2004:60-62). A vitrinek építészeti szerkezetet idéző múzeumi elrendezésének máig látható, sokat idézett és elemzett példája az oxfordi Pitt-Rivers-Museum, de a természettudományi múzeumokban is gyakran találkozhatunk ezzel a prezentációs eljárással.

Ha a vitrinhasználat és a kiállítási installáció tágabb módszertani összefüggéseit próbáljuk megragadni, akkor látható, hogy a klasszifikációs (és például a kronológián alapuló) prezentációs paradigmák erősen kötődnek a vitrinhasználathoz, viszont a szcenírozott, jelenetekre rendezett kiállítási egységek általában távol tartják a vitrineket a térbeli struktúrától. Ugyan a korai kiállítások képei között, és a mai tárlatokban is gyakran találkozhatunk például öltöztetett figurák, figurapárok üveg mögé helyezett változataival, de teljesen másról van szó akkor, ha a figurák egy térbe és/vagy jelenetbe szervezett installációban, vagy egyedi darabként állnak egy vitrinben. A vitrin zárt tere és üvege ugyanis karakteresen választja le a tárgyakat, és nem, vagy alig hagy teret a szcenírozásnak (vö.: SCHOLZE 2004:192-193). Míg a jelenetre rendezés és térbe állítás esetében a „kinti” világ illúziójának a megteremtése volt a cél (lásd. az enteriőrre és a bábuhasználatra vonatkozó alfejezeteket), addig a vitrinek a leválasztás és mesterséges kiállítási térbe állítás legfontosabb eszközei voltak – és azok ma is.

A vitrinarchitektúra mint prezentációs technika a művészeti múzeumokban, illetve a tárgyak/alkotások egyediségét hangsúlyozó tárlatokban kevésbé, vagy egyáltalán nem jellemző – a szónak és megközelítésnek abban az értelmében, ahogy kialakulásához és a klasszikus viktoriánus múzeumideához kapcsolódott. Vitrinek természetesen művészeti tárlatokon is vannak, de a térszervezés, a kompozíció és a tárgyak/alkotások elhelyezése más mintázatot mutat, mint az etnográfiai, kultúrtörténeti, régészeti és természettudományi kiállítások esetében. Művészeti és elsősorban esztétikai szempontokra alapozott kiállítás a tárgybemutatásban az egyedi megtekinthetőséget preferálja – legyen az átriumos-csarnokos térben, vagy a francia barokk kastélyok szalonjaira emlékeztető *enfilade*-szerű teremben, esetleg a modern *black-box* technikára épülő elidegenített térben. Az egyedi elhelyezés a tárgyak egyedi megformálásához és esztétikai szempontú bemutatásához kapcsolódik, azt emeli ki. A különállás, a körbejárhatóság, a részletek megfigyelhetősége (amit pontszerű világítással és a fény-árnyék játékkal lehet erősíteni) az izolálás múzeumi eszközkészletének része, amihez a vitrin mint funkcionális eszköz, illeszkedik. Ez a prezentációs eljárás a koloniális tárgyakat művészeti alkotásokként bemutató korai etnográfiai/antropológiai kiállításokban is előfordultak (GORGUS 1999:37-40, JACKNIS 1985), de a kincsszemléletről leválva, és módszertani kritikai szempontokat is szem előtt tartva csak a muzeológia társadalomtudományi fordulatát követően vált az etnográfiai/antropológiai tárlatokban is elfogadottá (CLIFFORD 1994).

A *műanyag* című kiállításban a vitrin – explicit formában és elsősorban módszertani kontextussal – a *Viselet* című kiállítási részben kapott helyet, ugyanott, ahol a másik klasszikus prezentációs forma, a felöltöztetett bábuk csoportja is látható volt. (A terem részletes elemzése a következő, *Bábu – a figura és a három dimenzió* című alfejezetben olvasható. Az alábbiakban csak a múzeumi vitrin és az áruházi kirakat kapcsolatára vonatkozó részleteket tárgyalom.) A négy különálló, mégis tartalmilag és módszertanilag összefüggő teremrész egyik sarkában egy „klasszikus” üveges vitrinszekrény állt, amit a Természettudományi Múzeumtól kölcsönzött a Néprajzi Múzeum. A *Portézisek* feliratú, kulccsal zárható kétajtós, három oldaláról üveges szekrény mind formájában, mind pedig méretében az otthoni lakások vitrines bútoraira emlékeztetett. A vitrinben elhelyezett tárgyakat a szekrényen olvasható felirat kötötte össze: a protézis mint a test külső felületén vagy belső részén található kiegészítő, amely az emberi érzékelés pótlását vagy meghosszabbítását szolgálja. A vitrin témája távolról, mégis nagyon plasztikusan kötődött a 'viselet' fogalmához, ami ebben az értelemben inkább a test megformálását, mint pusztán az öltözködést jelentette. A vitrinben elhelyezett tárgyak viszont nem valamilyen absztrakt osztályozási rendszerhez, hanem – speciálisan ehhez tervezett (megformálásról ld. *Bábu* alfejezetet) – kiállítási bábuk funkcionális használatához kötődtek. A berendezés sajátossága, hogy a bábuk és a tárgyak nem egy jelentben álltak, hanem a tárgyak használati lehetőségeit modelláltak. Ebben az eljárásban a bábu nem szereplő, hanem inkább eszköz volt, az elrendezés és vitrinbe helyezés pedig karakteresen vált le a bábukkal berendezett, dramatikus és/vagy esztétizált múzeumi jelenetekről. (Franz Boas például előszeretettel használta a vitrinekben a funkcionális elrendezést [New York, Természettörténeti Múzeum, 1896-1905], amihez a kor módszereinek, anyagainak és valósághoz való viszonyának megfelelő élethű viaszfigurákat is csináltatott. Viszont az elrendezésben nem a dramatikus jeleneteket, hanem a tárgyak használati funkcióit hangsúlyozta, amihez vitrinekből épített strukturált teret hozott létre. Ezekben a vitrinekben helyezte el a funkciók megértéséhez használt bábukat is, öltözetben és tárgyakkal [JACKNIS 1985, GYÖRGY 2003:98-99]. Múzeumi munkájában hallható a tárgyakat tereptapasztalatok és elemző tudás alapján interpretáló múzeumi szakember hangja, aki az ismeretátadáshoz mesterséges múzeumi/kiállítási teret hoz létre, a korszak prezentációs eljárásainak módszertani szempontokat szem előtt tartó továbbfejlesztésével.)

A *Viselet* teremben viszont az áruházi prezentációs formára való utalás volt az elsődleges: „Az utóbbi [a vitrin] esetében a párhuzamos eredetű múzeumi és az áruházi gyakorlat szembeállítása egy szinte közhelyszerű múzeumi felfogást relativizál. Kiegészítésként a sorozat is szerepet játszik.” (FEJŐS 2007a:19) A múzeumi installációs elemek és az áruházi kirakatok vizuális,

formai és tartalmi összevetése rávilágít arra, hogy az áruház utcai vagy belső kirakata maga is egy sajátos vitrin, amely esztétizált formában bekeretez és bemutat árúvá tett termékeket.<sup>82</sup> Az áruházi kirakat és a vitrinszekrény együttes használata vizuálisan is egybeköti ezt a gondolatot – bár szétszalazása meglehetősen implicit formája miatt korántsem könnyű vállalkozás. Továbbá arra is szeretném felhívni a figyelmet – amire magam is csak sokkal később jöttem rá – hogy ez a kettősség nemcsak a fogyasztói kultúra áruházaival és termékiállításával hozza kapcsolatba a témát, de ez a két elem (áruházi kirakat, bábukkal – múzeumi üveges vitrin funkcionálisan „felöltöztetett” bábukkal) a klasszikus múzeumi vitrinhasználat fent leírt kettősségét is magában rejt. Ami miatt ez rejtve maradt, az épp az üveg hiánya: a kirakati bábukkal kirakatszerűen berendezett kacsaringós dobogót ugyanis nem választja el üveg a teremben látható további tartalmi egységektől, ezért nem jöhet létre a vitrinek architektúrája. (A kirakati rész üveg, illetve plexi mögé helyezése végül finansziális okok miatt nem valósult meg.) Mindettől függetlenül a kirakat és a művészi eszközökkel is megformált, funkcionálisan berendezett vitrines szekrény együttesen hozták létre a prezentáció rétegzettségét, többszólamúságát és asszociatív rendszerét – a rendező és a látványtervező ötletei alapján. Az elrendezés tartalmában a vitrinhasználat „hőskorát” idézte, de látványvilágát a kortárs kultúra ihlette, szín- és formavilágában egyaránt.

A *műanyag* kiállításban viszont nemcsak az öltözködés és a fogyasztói kultúra metszéspontjában jelent meg a vitrin – vagy annak valamilyen formaváltozata – mint prezentációs eszköz és eljárás. A kiállítás első két termében (anyag, termelés), illetve a záró részben (felhalmozás, újrahasznosítás) a tárgyak falra vagy padlóra szerelhető plexi dobozokba kerültek. Közvetlen háttérüket vagy grafikai részlet, vagy speciális falburkolat adta. A dobozok több méretben, de a kiállításra már kiválasztott tárgyakhoz készültek, egy dobozban pedig csak egy-két tárgy került, tartószerkezetre pedig nem volt szükség, mert a dobozokat közvetlenül a falra kellett szerelni. Ez az eljárás egyfelől leválasztotta a bemutatott tárgyakat arról a nagyon hasonló hétköznapi tárgykultúráról, amelybe tartoznak, másfelől határozottan bekeretezte őket, a maguk egyediségével és esendőségével. Vizuálisan viszont nem szólt bele a plexi áttetsző és semleges felülete a tárgyak rendjébe, hiszen a dobozokhoz semmiféle talapzat vagy emelvény nem tartozott. Átláthatóság, mobilitás és egyszerűség – a legfontosabb jelzők, melyekkel jellemezhető a kiállítás vitrines prezentációja. Fém és üveg helyett szintiszta műanyagból.

Három másik teremben viszont megjelent a vitrinekben bujkáló bútorszerűség is. A *Táplálkozás* terem étkezéssel és ételcsomagolással kapcsolatos tárgysorai ugyanis leginkább konyhabútort formáztak – áttetsző és színes plexiből – a *Szabadidő – látványgyár* című

<sup>82</sup> „A bábu és a vitrin a tárgyak árúvá alakításának is alapvető kelléke. A kezdetet ebben az értelemben is a klasszikus kapitalizmus kibontakozását kísérő kiállítások, árubemutatók jelentik, majd a nagyáruház mint modern kereskedelmi intézmény megjelenése. A keretet az üzleti, áruházi kirakat alkotja, ez a sajátos vitrin, amely az öltözékek, ruhaféleségek szemléltetésére és népszerűsítésére hivatott bábukat a vásárlók elé tárja.” (FEJŐS 2007c:190)

teremrészletben két óriásméretű utazóláda rekeszeiben lehetett elrendezni a tematikusan, szabadidős szokásokhoz kapcsolt tárgye gyűjtéseket, végül az utolsó *Felhalmozás, újrahasznosítás* című terem közepén magasodó „Kunststoffkammer” – ahogy a fogalom is utal ár – a *Kunstammer* kortárs változatát formázta (részletes elemzés a *Kunstammer – a saját univerzum* című alfejezetben). Az utalás, a parafrázis, az asszociáció és a vizuális összekapcsolás segítségével így mégiscsak megjelent egy jelentéstartó vitrinarchitektúra a kiállításban – a *Viselet* című teremben koncentrált elméleti mondanivalóhoz igazodó formában. A vitrinek mint áttetsző, keret és talpazat nélküli műanyag dobozok csomagolták be a tárgyakat – ahol erre szükség és igény volt.

A fenti leírásból, a tárgyak, az eszközök és a fogalmak összerendezéséből is látható, hogy a vitrin mint az egyik legkorábbi, klasszikus múzeumi prezentációs eszköz remek terepet jelent a rendezőknek és a látványtervezőknek a tárgyak elrendezése és a témák térre fordítása során. A vitrin mint eszköz valóban praktikus: hiszen védi a tárgyakat, amelyek abban az esetben is védelemre szorulnak, ha nincs nemesfém tartalmuk, csupán egyszerű, hétköznapi használati tárgyak. Ezzel együtt viszont múzeumi műtárgyak, melyeknek egyformán árt a fény, a hő, a zsír a huzat vagy a por. A tárgyak szabad bemutatása és a vitrinek és tároló rendszerek kreatív megmunkálása egymás mellett haladó, egyformán fontos és izgalmas lehetőség a kiállításrendezésben. Viszont a „hagyományos” üveges vitrinszekrények helyett egyre több kiállításban találkozhatunk a tárlat témájához illeszkedő, tárgyszerű tervekkel és megvalósításokkal.

A vitrin mint izgalmas látványelem és tároló rendszer népszerűsége máig töretlen, a történeti és kultúrtörténeti kiállítások asszociatív fogalomrendszerében a lehetőségek száma végtelen. Érzékelhetően az állandó kiállítások csínján bánnak az egyedi megoldások kidolgozásával – ami valószínűleg biztonságtechnikai okokkal is összefügg – de azért ehhez is találhatunk letisztult formavilágú, ötletes és tartalmas megoldásokat. A letisztult formavilágra és jó minőségű megoldásokra az egyik példa – az első részben több szempontból is elemzett kiállítás – a Magyar Nemzeti Múzeum *Kelet és Nyugat határán* című új régészeti állandó kiállítása. Az egyszerű, a tárgyakat érvényesíteni hagyó, modern forma és színvilágú tároló rendszer még asszociációk beépítésével is kísérletezik a kulturális találkozás fogalma köré szervezett módon (ahogy azt fentebb idéztem). A kiállítás a vitrinarchitektúra modern formájának kidolgozásában mindenképpen előremutató próbálkozás. De két újonnan alapított intézmény, a Terror Háza és a Holokauszt Emlékközpont állandó kiállításában is találkozhatunk ötletes megoldásokkal. A Terror Háza *Gulág* című termében lefektetett térkép-padlószőnyeg földrajzi pontjaiba állított kúp alakú vitrineket már korábban szintén említettem. A látvány azért is működik, mert ismerős vizuális elemekre utal (térkép, terepasztal), azt nagyítja fel úgy, hogy az elemek múzeumi

installációs eszközökké válnak, praktikusán használható formában. A csúcsukra állított kúpok a gulágok helyszínét jelölik a térképen, de egyben ezek a teremben elhelyezett vitrinek is, amiben a gulágok túlélőinek tárgyai kapnak helyet (bár némi tisztázatlanság azért van a tárgyak autenticitásával kapcsolatban). A Holokauszt Emlékközpont állandó tárlatában nagyon kevés tárgy van, de rögtön az első teremben egy nagyon szép kompozíció várja a látogatókat: a teret átfúró vékony fekete oszlopok, amelyekben – mint időkapszulában – a túlélők tárgyai közül jelenik meg néhány, az előre és a visszautalás stratégiájával. A kompozíció nagyon szép, és csak sajnálhatjuk, hogy a kiállítás elsősorban szövegalapú közegében a tárgyak ilyen kevés helyet és szerepet kapnak.

A példák sora természetesen folytatható volna, magyar és nemzetközi megoldások idézésével egyaránt. A fenti példák ellenére a magyarországi gyakorlatban inkább az időszaki kiállítások tesznek kísérletet a vitrin mint klasszikus múzeumi eszköz megújítására. Ami tulajdonképpen furcsa ellentmondás is: hiszen a témafüggő speciális fejlesztések olyan egyszerűhasználatos eszközkészletet eredményeznek, amelyek nem, vagy csak nagyon korlátozott mértékben jelenhetnek meg más tartalmi környezetben. A hosszabb távra tervezett, állandó kiállítások viszont megmaradnak az egyszerűbb és hagyományosabb formáknál, ami egyfelől érthető, hiszen az idő múlása erősen megkoptathat egy-egy készítése pillanatában korszerűnek ötletet. Mégis érdemes olyan formák kidolgozásában is gondolkodni, amelyek nemcsak a hosszú tárolás és biztonságos őrzés, hanem a kiállítás mondanivalója szempontjából is új, jelentésteli (szimbolikus, asszociatív és metaforikus) értelmezési szintet hoz létre a kiállítási térben. Üveggel vagy anélkül.

## 7. Bábu – a figura és a három dimenzió

A kiállítási életkép és szereplői – történeti perspektívából

A 19. század közepétől kezdődően (1851, London) megrendezett világkiállítások nemcsak a globális kereskedelem, az utazás és a szabadidős elfoglaltságok új mintáit és tereit alakították ki világszerte, hanem sikeres nyilvános médiumaként megteremtették a kulturális reprezentáció, a kommunikáció és a turizmus új formáit és műfajait is (WEBER-FELBER 1992, WÖRNER 1999, STOKLUND 1993, 1994). A termékek és a tudás megmutatásán és cseréjén keresztül a kulturális és politikai integráció helyeivé váltak, továbbá létrehozták és népszerűsítették a tárgyak kiállításának és interpretációjának új módszereit is. A korábbi alfejezetben bemutatott 18. században még működő főúri *Kunst-* és *Wunderkammer* nemcsak elemeiben, hanem filozófiájában, kulturális kontextusában, a bemutatás és a hozzáférhetőség mindennapi gyakorlatában is különbözött a világkiállításoktól. Az új típusú gazdaság és mobilitás a vizuális kultúra átalakulására is hatással volt. A fény, az aura, a racionalitás és a funkcionalitás nemcsak a modernitás nagy projektjében, hanem a világkiállítások reprezentációs gyakorlatában és prezentációs technikáiban is fontos szerephez jutottak, és kialakult egy modern, gazdasági tényezőket is szem előtt tartó új esztétika (WEBER-FELBER 1992:92-93). Ettől az időszaktól tekinthetünk úgy a kiállításra, mint populáris médiumra, amely a nemzeti tudományok intézményesülésével párhuzamosan már nemcsak a világkiállításokon számíthatott népszerűsége (STOKLUND 1994).

Az új ideológiai és esztétikai kánonban – kevésbé oppozícióként mint inkább a „kezdetek” megjelöléseként, viszonyítási pontként – jelent meg a „nem civilizált” társadalmak jelenségeinek bemutatása. A társadalmi harmónia és a „paradicsomi állapot” utáni vágy, illetőleg a „természeti” termékek iránti kereslet a kor etnográfiai érdeklődéséből is fakadt. A *munka* (1867, Párizs: a „primitív” kézi munkától a modern gyáripárig), a *lakás* és a *szállás* (1889, Párizs) történetének bemutatására a korabeli – még kialakulóban levő – etnográfiai és antropológiai kutatások dokumentumai és tárgyai teremtettek lehetőséget. A történeti megközelítések koncepciójában a múlt a jelen és a jövő legitimációját jelentette – rendszerint a korszak valós társadalmi problémáinak figyelmen kívül hagyásával (WEBER-FELBER 1992:97-98). A 19. század második felében és a 20. század első évtizedeiben rendezett világkiállítások, országos kiállítások és az intézményesülő nemzeti tudományok múzeumaiban rendezett tárlatok – tehát a kultúra bemutatásának korabeli nemzetközi és nemzeti színpadai – kialakították és megerősítették a kulturális reprezentáció új fogalmi és vizuális rendjét. A források – a tárgyak, a képek és a szövegek – és a tudás a közönség széles rétegei számára vált hozzáférhetővé, a látványos térbeli



elrendezés és dramaturgiai felépítés pedig a befogadást könnyítette, egyben szórakoztatott is. Az egzotikus, saját kultúra határain túli másság és a saját kultúrán belüli másság egyaránt érdeklődésre számított, elsősorban színes viseletek, díszített tárgyak, archaikus eszközök és képek segítségével. Az akkoriban kialakult és terjedt kiállítási forma, a térbe állított, dramatizált jelenetekbe rendezett, viaszbábukkal installált *életkép* a „viseletek” dekoratív elrendezésén túl tudományos újdonságnak, módszertani újításnak is számított: a tárgyak nem egy absztrakt tudományos rendben (például formai jegyek alapján összeállított sorozatban), hanem „valós”, a használatot is megjelenítő környezetben álltak. Az elrendezés természetesen rengeteg különféle formát öltött az idők folyamán.

Öltöztetett bábuk már az 1851-es londoni világkiállításon is szerepeltek – viaszból készített mexikói és észak-amerikai indiánok, terrakotta figurák a spanyol tartományok öltözetével – de az első jelentős módszertani újítással a svédek és norvégok álltak elő az 1867-es párizsi kiállításon (WÖRNER 1999:150-152, BRINGÉUS 1974, STOKLUND 1993, 1994). Tizenhét néprajzi csoportot mutattak be, népviseletbe öltöztetett viaszbábukkal, jelenetekbe rendezve (esküvő, fiatal család otthon, északi kocsikázás, stb.), a skandináv népelet egy-egy motívumát felelevenítő háttérfestmény előtt. A háromdimenziós zsánerkép – a panorámához és a diorámához képest<sup>83</sup> is – új elemként jelent meg<sup>84</sup> és gyors népszerűsége tette szert. Artur Hazelius – a stockholmi Nordiska museet<sup>85</sup> alapítója és első igazgatója – úttörő szerepet töltött be a prezentációs forma alakításában (STOKLUND 1993:90-96, BRINGÉUS 1974). Továbblépést jelentett, amikor a háromdimenziós jeleneteket már nem – vagy nemcsak – háttérfestménnyel, hanem tárgyakkal és bútorokkal rendezték be, az installációt pedig színházszerűen szobává, önálló belső térre alakították.<sup>86</sup> A múzeumi/kiállítási szobakompozíciókban – az enteriőrökben – eredeti használati tárgyak, a viaszbábukon pedig eredeti öltözetek voltak láthatók, a használati kontextus idéztette formálásával. Hazelius ezt a bemutatási módot tekintette a népi kultúra vizuális megjelenítésében a legmegfelelőbb múzeumi/kiállítási formának, amely nemcsak az embereket, a tárgyakat és a helyeket kapcsolta össze, hanem vizuálisan és didaktikusan is egyben tartotta a mondanivalót. Alkalmazásával már 1874 óta kísérletezett, de a legismertebb, legtöbbet hivatkozott változatot az 1878-as párizsi világkiállításra készítette el.<sup>87</sup> Az elrendezések lényegét a

<sup>83</sup> A 19. századi vizuális technológiákról ld.: CRARY 1999; diorámáról: ROTH 1990:218

<sup>84</sup> A háromdimenziós zsánerképek előzményének a 17. századi düsseldorfi festőiskola (*Düsseldorfer Malerschule*) alkotásait tekintik. Az iskolához tartozó alkotók leginkább idilli falusi képek készítésében jeleskedtek. Az irányzat nagy hatást gyakorolt a skandináv festőkre, akiknek a munkáit a 19. század során múzeumokban is előszeretettel használták. WÖRNER 1999:150, 250; BRINGÉUS 1974:12-13, STOKLUND 1993:88

<sup>85</sup> A múzeum 1873-tól Skandináv Néprajzi Gyűjtemény (*Skandinavisk-etnografiska samlingen*), majd 1880-tól Északi Múzeum (*Nordiska museet*) néven működik.

<sup>86</sup> Ehhez ld. leírásokat: WÖRNER 1999:250-253

<sup>87</sup> A Trocadéro palota termeiben – amely 1878-ban Musée d’Ethnographie néven nyitotta meg kapuit – felállított, bábukkal és tárgyakkal berendezett skandináv néprajzi szobákat Hazelius maga mutatta be a szakmai érdeklődőknek és a közönségnek: WÖRNER 1999:156-157, BRINGÉUS 1974, STOKLUND 1993; ld. még: JACKNIS 1985:81-83, 97-103

dramatikus jelenetekbe komponált, életnagyságú szereplőkkel kialakított élményszerű terek jelentették – melyek leginkább nagyméretű babaházakra emlékeztetnek.

A skandináv és a német múzeumok az 1878-as párizsi világkiállítást követően „rákaptak” az életnagyságú viaszbábukkal berendezett életképek használatára – szobaszerű vagy panorámakép változatban egyaránt. Az európai, majd az 1893-as chicagói világkiállítás hatására az Egyesült Államok múzeumaiban is elterjedt a prezentációs mód – az etnológia korabeli elméleti és módszertani megközelítéseihez igazodva. A kutatók számára mind a mai napig kedvelt terep Franz Boas 1896-1905 közötti kiállítási munkája. A New York-i Természettörténeti Múzeumban látható, tudománytörténeti szempontból különösen izgalmas kiállítását 1989-ben restauráltak.<sup>88</sup> Boas körültekintően alkalmazta az életképeket a kiállításban, de a hangsúlyt nem a dramatikus jelenetek történeteire, hanem a geográfiai egységek bemutatására, a tereptapasztalatok kiállítási megmutatására helyezte. Az északnyugati partvidéki indiánok kultúráját bemutató kiállításában a koncentráció és a megértés strukturált ösvényen (*structured path*) vezette a látogatókat (JACKNIS 1985:93), vitrinek és szereplőkből összeállított életképek között. Az életképek mint nagy „stoptáblák” sorakoztak a vitrinek között, odavonva, megállítva és tovább terelve a látogatók figyelmét. Viszont az etnológiai tudás látványra fordítása során nem szívelte a színházszerű, illúziókeltő dramatikus jeleneteket. Kiállítási képei – a világkiállításokon megjelenő etnográfiai látványosságokhoz képest – a részleges távolítás eszközével éltek. Kulturális relativizmusa és az evolucionizmust tagadó elméleti és módszertani hozzáállása múzeumi munkájában is tükröződött, még akkor is, ha ma már egészen más – új értelmezések után kiáltó – kontextusba kerültek egykori elképzelései (vö.: GYÖRGY 2003).

Az életképek és az enteriőrök különféle változatai a 19-20. század fordulójától kezdve Európa szerte részét képezték a nemzeti múzeumi intézményrendszer kiállítási kánonjának – módszertani és esztétikai szempontból egyaránt. A korszak tudományos látásmódjába a magyarországi kiállítások is illeszkedtek. Az 1885-ös országos kiállítás, az 1896-os ezredéves kiállítás, a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának 1898-tól látogatható, majd 1906-tól az Iparcsarnokban újrarendezett állandó tárlata,<sup>89</sup> vagy a Mezőgazdasági Múzeumban 1907-ben – nagyobb részt az 1900-as párizsi világkiállítás anyagából – rendezett kiállítás újra és újra lehetőséget adott reprezentatív kompozíciók készítésére, melyekben a népviseletbe öltöztetett, élethű bábuk vitrinbe vagy jelenetekbe állított, festett vagy berendezett háttérrel keretezett csoportjai kiemelt szerepet kaptak.<sup>90</sup> A korabeli módszereket Bátky Zsigmond így fogalmazza meg: „A népviseletet, hacsak tehetjük, fejjel ellátott babákon mutassuk be. A babákat fényképek

<sup>88</sup> A kiállításról részletes elemzések: JACKNIS 1985, GYÖRGY 2003.

<sup>89</sup> Az első állandó kiállításról és az Iparcsarnokban látható új kiállításról fotók: FEJŐS főszerk. 2000: I, III, IV, V, VII képtábla, 2., 5., 8., 10., 13. kép

<sup>90</sup> A kiállításokról képek, források és elemzés: FEJŐS 2003c, 2006b

után készíttessük, hogy azok, annyira a mennyire, a típust is visszaadják. Ha jó fejet nem tudnánk csináltatni, inkább hagyjuk fej nélkül őket. Ezek olyanok legyenek, hogy karjuk és lábuk csuklóban mozogjon, fejük leemelhető, kéz- és lábfejük lecsavarható legyen. Minden baba mellé oda kell tenni a fényképet, egy darab papíroson fel kell sorolni a rajta levő ruhadarabokat. Babamodelleket ne csináltassunk. A babákra nem rakott ruhaneműek külön szekrénybe jönnek. [...] A csoportokban való felállítás mellett arra kell törekednünk, hogy minél több ú.n. biológiai csoportot mutassunk be.” (BÁTKY 1992:20) A megközelítés jól illeszthető földrajzi/táji kontextusokban gondolkodó tudományszemlélethez, illetőleg az intézményesülés kezdeti korszakát élő, didaktikus múzeum-felfogáshoz. Bátky leírása jól ötvözi a praktikus, az esztétikai és a tudományos szempontokat. Az öltözetek háromdimenziós bemutatásához könnyen öltöztethető, darabokra szedhető tartóeszközökre, bábukra volt szükség, de mivel a prezentáció élményszerűsége a valósághűségen alapult, ezek a bábuk a földrajzi helyeknek megfelelő antropológiai jegyekkel rendelkeztek – a kor etnográfiai, etnológiai tudásának megfelelően. Az elrendezést pedig különféle dokumentumok – megnevezések, leírások és fotók – tették teljessé.

A távolítás mint az értelmezés új formája – egy példa

Georges Henri Rivière a húszas években robbant be a francia etnológia színpadára, és vált a francia közélet ismert, divatos és népszerű figurájává. Első kiállítását 1928-ban a Louvre egyik oldalszárnyában készítette *Amerika ősi művészete (Les arts anciens de l'Amérique)* címmel. A tárgyak műalkotásként szerepeltek a kiállításon, így még nyitva volt a kérdés, hogy a művészet vagy az etnográfia vonalához tartozik-e majd múzeumi tevékenysége. Egy évtizeddel később, már a francia etnográfiai múzeum, az Atp (*Musée national des arts et traditions populaires*) igazgatójaként (1937-1967) szerzett nemzetközi hírnevet kiállításaiival. Kritikusai alkotásait – leginkább a hatvanas évektől – ideológiailag elfogultnak tartják, de az vitathatatlan, hogy az idegen/más kultúrák múzeumban felhalmozott műtárgyaiban rejlő információ-, és jelentéstartalom kibontásában, a tárgyak színrevitelében egy egészen új és sajátos látásmód megvalósítására törekedett – megelőzve korát. Muzeológiája kulcsszavai a közvetítés és a bemutatás voltak, ami a múzeumi alapfunkciók tekintetében a prezentáció magasabb prioritását is jelentette. Gondolataiból kevés maradt meg írásban, viszont rengeteg kiállítást rendezett és sok előadást tartott, amelyek feljegyzések és visszaemlékezések segítségével rekonstruálhatók.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> A történeti anyag bemutatása során Nina Gorgus Rivière-ről írt elemző kötetére támaszkodom: GORGUS 1999. Prezentációs technikájának néhány fennmaradt vagy rekonstruált elrendezését 2003-ban magam is láttam az Atp-ben. Az elemzés során csak a zárt térben létrehozott kiállításaiival foglalkozom, az *écomusée* teóriájára és módszerére most nem utalok. Arról ld.: GORGUS 1999:207-228

Rivière muzeológiájában karakteresen jelentek meg a tárgyak, és az addigi múzeumi/kiállítási gyakorlathoz képest egy új nyelv kidolgozására törekedett, melyben egyértelműen érezhető volt a francia avantgard szürrealizmus tárgyfelfogása (GORGUS 1999:37-40). Nem használt kosztümös bábukat, nem épített rekonstruált díszletszerű falusi szobabelsőket a kiállítási terekben, és nem zsúfolta tele a vitrineket egymásba folyó, legyezőszerűen elrendezett tárgyakkal sem. A bemutatás során a műtárgyak mesterséges, elidegenített, múzeumi kontextusát erősítette – bár funkcionális egységek létrehozásától sem zárkózott el – amelyet áttetsző vagy semleges építészeti elemekkel választott el egymástól. Törekedett a fekete háttér használatára, és a pontszerű megvilágításra – így a tárgyak nem vetettek árnyékot és izgalmasan lebegtek a térben. Ha csak lehetett, került a középpontos szimmetriát és a mimetikus eljárásokat. Modern fém-üveg tárlókat használt, mesterséges fénnel irányította a nézők figyelmét, a tárgyakat pedig szakszerűen és bőségesen feliratozta.

Az Atp esztétikai elvei között szerepelt a tárgyak új bemutatási módszere, a nejlonszálak muzeográfiája (*fil de nylon*), ami Rivière találmányaként vonult be a francia muzeológia történetébe. A módszert a harmincas évektől használta, a negyvenes-ötvenes években rengeteget finomított rajta, és a hatvanas években is még bőven és virtuózan alkalmazta. Az álló vitrinekben, vagy szabadon hagyott területeken a tárgyak áttetsző szálakra feszítve „lebegtek” a térben, irányított fényben, szövegekkel és fotókkal keretezve. A használati tárgyak funkciójukban, a népművészeti tárgyak művészeti alkotásként jelentek meg. Az öltözetek háromdimenziós bemutatásához is ugyanezt az eljárást alkalmazta: ember alakú vagy testformájú merevítés helyett nejlonszálakkal feszítette az öltözeteket a kívánt formára. A dekoltázból sem élethű, sem sematikus arcok nem kandikáltak, és a szabóbábukra jellemző csonkok sem akasztották meg az öltözetre irányuló figyelmet. A figurák mégis rendelkeztek gesztussal vagy karakterrel egy-egy mozdulat fondorlatos beépítésének köszönhetően. Rivière ezt a technikát következetesen alkalmazta, és a hatvanas években elkészült új, modern épületben elhelyezett Atp-t a „nejlonszálak katedrálisává” avatta (GORGUS 1999:144-146, JAOUL 1995).

A módszer mögött a múzeumi tárgyak szimbólumként való felfogása és kora avantgard szürrealizmusa húzódott meg, ami kapcsolódott a szimmetria, a szekvencia és a színek tudatos és kritikus alkalmazásához, vagyis a tárgyak és anyagok esztétikai kategóriáinak felerősítéséhez. A tárgyak a kiállításon rendszert alkottak: az alkotójuk által konstruált, mesterséges rendszert, ami nem a múzeumon kívüli valósághoz próbált hasonlítani, hanem a kiállítás koncepcióját bontotta ki vizuálisan a kiállítás terében (GORGUS 1999:135-144). A tárgyaknak ezt a mesterséges kapcsolatrendszerét egyfelől a szürrealista kollázs-technikához lehet hasonlítani, vagy a meglepetésre törekvéseken keresztül a Gottfried Korff által is kedvelt elidegenítés és távolítás

koncepciójához (KORFF 2002b). Másfelől viszont szervesen kapcsolódott a látás modernizációjához, a megfigyelő problémáját előtérbe állító társadalomtudományos gondolkodásmódhoz, ami együtt járt a mimetikus jelrendszerekkel való szakítással, illetőleg a térbeli struktúrák kialakításának újszerű megközelítésével.<sup>92</sup>

A kontextus felépítésének ez a módja új gyakorlati és esztétikai megközelítést eredményezett a muzeológia történetében. Rivière elfogadta, hogy a kultúra csak fragmentumaiban hozzáférhető, és leküzdhetetlen vágyat érzett a kulturális fragmentumok múzeumi reprezentációja iránt, miközben nem feledkezett meg a múzeumi kontextus idegenségéről és alakíthatóságáról sem. Megközelítésében a hangsúly alapvetően a megmentésen és a megőrzésen volt, de a prezentációk módszere és esztétikája lépést tartott a modern kor kihívásaival. „Tiszta” múzeumi nyelv kialakítására törekedett, ami visszatükrözte a korabeli kultúrafogalom tartalmi és szemiotikai átalakulását is.

Rivière múzeumában az életszerűség és a hasonlóság elveszítette korábbi jelentését: az etnográfiai installáció nem az életet próbálta utánozni, hanem az elemzések eredményeinek és dokumentumainak felhasználásával alakította ki saját, karakteresen különböző múzeumi olvasatát és előadásmódját. A 20. század első évtizedeiben még hihetetlenül népszerű – és gyakorlatilag ma is létező, több esetben módszertani reflexiók nélkül alkalmazott – élethű bábukkal összerakott életkép, és a koreografált és dramatizált jelenetbe rendezett szereplők esetében a valósághűség és az élményszerűség volt a két legfontosabb kategória. De paradox módon minél inkább próbált közelíteni a „valósághoz”, annál több „valóságosnak látszó” segédeszközre volt szükség, és végül a prezentáció közelebb sodródott a fikció birodalmához és a színházi díszletezés praxisához, mint a társadalmi valósághoz. Ezzel szemben Rivière a segédeszközök láthatatlanná tételével a figyelmet sokkal inkább a tárgyakra, a tárgyakkal kibontható jelentésekre, ezen keresztül a kultúrára terelte. (Rivière múzeumi installációi a hatvanas évekbeli nyugdíjazását követően még évtizedek múlva is láthatóak voltak az Atp állandó kiállításán, viszont sokat veszítettek erejükből: a múzeumban megállt az idő, miközben Párizsban továbbpörgött. Rivière installációi felújítást, vagy értelmező, kívülről interpretált bemutatást igényeltek volna, de ez elmaradt, mert a francia múzeumi átszervezések és összevonások következtében az Atp 2005-ben bezárt.)

A 20. századi múzeumi bábuhasználat történeti alakulásának bemutatása, a hatások és az átvételek felkutatása az európai múzeumtörténet és kiállításmódszertan szövevényes kapcsolatrendszerét vázolhatja fel. Ebben a történetben Rivière gondolkodásmódja és kiállítási gyakorlata azért izgalmas terep, mert a korabeli múzeumi megoldásokhoz képest nagyon erősen

---

<sup>92</sup> A látás modernizálásáról ld. Crary 1999. A térbeli struktúrák és a múzeumi gondolkodás összekapcsolására Gorgus is hoz példát: amikor bemutatja, hogy Rivière miként gondolkodott együtt a kor modern francia építészeivel múzeumkoncepciója kidolgozása során: GORGUS 1999:144-146.

valósította meg a távolítást – tartalmi, fogalmi és vizuális szinten egyaránt. Kiállításai – formailag – eltávolodtak a múzeumon kívüli világtól, és az addig népszerű múzeumi prezentációs eljárásoktól egyaránt. A formai távolodás viszont tartalmi komplexitással járt együtt: nem a környezet, az illúzió, a koherencia, a másolás és az utánzás adták a prezentációk belső szerkezetét, hanem az egyes tárgyak jelentésbeli komplexitásának kibontása. Az ilyen megközelítések előtérbe állítják a kulturális kontextus rétegzettségét, és a múzeum fizikai jellemzőinek és tulajdonságainak hangsúlyozása mellett – a tárgyak eredeti fizikai környezetén és szituációin túl – megteremtik a tárgyak elemző múzeumi rendszerét. E formailag és tartalmilag eltérő eljárások elméleti, módszertani és gyakorlati különbségeit Barbara Kirshenblatt-Gimblett amerikai múzeumteoretikus az *in situ* és az *in context* elnevezéssel jelöli (KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998:18-23), és e két módszertani eljárás a bábuhasználat gyakorlatát is alapvetően meghatározza.

Ha a szituáció hűséges, mimetikus módon történő átemelése a múzeumi feladat, akkor ez megkívánja a „szereplők” valóság-hűségét is, hiszen minden eltérés a mondanivalót gyengítené. A bábuk ilyenkor inkább babák, a jelenet szereplői: gesztusokkal, mimikával, arcszínnel és más fizikai antropológiai jegyekkel felruházott személyek. De nem egyének, hanem típusok – a „lapp” asszony, a „matyó” legény – továbbá eredeti etnográfiai tárgyak (öltözetek) hordóeszközei, speciálisan erre a célra fejlesztett formában. Amikor a kiállítás készítésében a mimetikus eljárások háttérbe szorulnak, akkor viszont a „szereplők” is változnak. Ha nem a jelenet és nem a valóság-hűség az elsődleges, akkor az antropológiai jegyek és gesztusok is háttérbe szorulnak, hiszen a történeti és/vagy etnográfiai hűséget, a kulturális kontextust és a tudományos magyarázatot nem egy – szélsőséges esetben élő emberek szereplésével előadott<sup>93</sup> – fiktív jelenet fejezi ki, hanem az autentikus tárgyak kulturális tartalma. E tekintetben Rivière – kora szellemi és művészeti törekvéseit is beépítve – alakította ki a kulturális tartalom és az esztétikai jegyek sajátos ötvözetét és egyensúlyát megteremtő kiállítási technikáját.

További történeti forráskutatással talán még kinyomozható, hogy Rivière installációs technikája milyen hatással volt az európai – ezen belül a magyarországi – néprajzi/etnológiai kiállítások színreviteli eljárásaira – illetve, hogy volt-e egyáltalán. A Néprajzi Múzeumban Fél Edit rendezett kiállítást a *Magyar népviseletek története* címmel (1953-1958), melyben Rivière módszerére emlékeztető színrevitel is látható.<sup>94</sup> Az *Alföldi pásztorok* és a *Kalocsa, Sióagárd* című vitrinekben bemutatott összefüggő öltözetek követik az emberi test háromdimenziós formáját, de a ruhák tartószerkezete teljesen láthatatlan: sem kézfejek, sem nyak, sem arc nem látszik ki az

<sup>93</sup> Az élő emberek koloniális és nemzeti diskurzusban is válhattak prezentációk szereplőivé. Az öltözetek bemutatásában és az élményszerűség megteremtésében egyaránt szerepet kaptak. Ehhez ld.: KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998:20, GORGUS 1999:207-228, WÖRNER 1992:158-164

<sup>94</sup> Köszönöm Fejős Zoltánnak, hogy felhívta a példára a figyelmem. A kiállításról publikált fotók: Fejős főszerk. 2000: XV. tábla, 29-30 képek

öltözetekből. Minden viselethez tartozik fejfedő (párta vagy kalap), melyek az álló vagy ülő figurák fölött lebegnek, a megfelelő magasságban. A kompozíciót kiegészítik más öltözeti elemek és tárgyak, melyek egyedi tárgyként jelennek meg a figurák mellett: nem a figurákhoz illesztve, hanem a háttérben, fotók, grafikák és leírások kíséretében. Az elrendezés nem a kivitelezés technikájában felel meg Rivière módszerének – hiszen nem nejlonszálakkal vannak függesztve az öltözetek – hanem látványában és a múzeumi környezetről, a tárgyak háromdimenziós bemutatásáról és a bábuhasználatról való gondolkodásmódjában. Fél Edit ebben a kiállításában törekedett a tárgyakat hordozó test láthatatlanná tételére, a múzeumi tér „kinti” világról való leválasztására és a tárgyakból kiinduló, azok tartalmi és esztétikai részleteit kibontó kiállítási kép összeállítására. A prezentáció a valóságghűségeitől való távolításon alapult, az öltözetek háromdimenziós jellegzetességeinek kiemelésével, a ruhadarab, a sziluett és a test egységének múzeumi megteremtésével.

#### A figurák átalakulása – múzeum, áruház és városi tér

A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum 2002-ben megnyílt, 18-20. századi ruhatörténeti kiállítása – amely állandó kiállítási funkcióval is bír – példaértékűen egyesítette a konzerválási, kultúr- és ruhatörténeti szempontokat a muzeológia korszerű prezentációs módszereivel.<sup>95</sup> A több mint ezer négyzetméternyi kiállítás témája a „viselet” és a viseletgyűjtemény történeti (kronológiai) és elemző bemutatása – amihez eredetileg, a 20. század legelején is egyedileg fejlesztett bábukát és bábu fejeket használtak. Az új kiállításban az öltözetek komplex, háromdimenziós prezentációjához egyedileg kifejlesztett figurákat használtak – korszerű történeti, kiállítási és állagvédelmi szempontoknak megfelelő formában. A figurákhoz az egyedi ruhákból indultak ki. A figurák nem rendelkeznek történeti vagy személyiségjeggyel, csak az alakjuk és az alapanyaguk volt a fontos. Két figuratípust fejlesztettek: az ujjatlan, nyitott öltözetekhez, és a zártabb, ujjal és ruhahosszal rendelkező viseletekhez. A gipsz testű, felszerelhető papír végtagú és állítható magasságú acél lábazatú figurák „testtömegét” az egyes ruhadarabokhoz alakították, és a ruhához tartozó korrekt sziluett alépítéséről is egyedileg gondoskodtak. Az eljárással a rendezők és a restaurátorok olyan kompozíciókat hoztak létre, amelyben a ruhák megfelelték a stílustörténeti szempontnak, a figurákon a lehető legjobban érvényesültek mint térbeli, komplex jelentésű autentikus tárgyak, de tartószerkezetük lényegében láthatatlanná vált: a ruhákból nem kandikálnak jelentés nélküli stilizált végtagok és arcok, így az emberi test mint személy egyáltalán

<sup>95</sup> Köszönöm Lackner Mónikának (Néprajzi Múzeum *Textil- és Viseletgyűjtemény*), hogy a példára felhívta a figyelmem. A kiállítás módszertani tanulságairól ld.: ZANDER-SEIDLER 2002

nem volt fontos. A kiállítás rendezése során a kurátorok nem éltek a fiktív jelenetek és tipikus történetek „könnyű” hangulatával, a történeti perspektíva mégis remekül illeszkedett a prezentáció modern elvárásaihoz. A tárgyakból és a gyűjteményből kiinduló bemutatás során viszont használták az 1905-ös kiállítás néhány figuráját is, a gyűjtemény történeti kereteire való utalásként. A kiállításról és az öltözetek bemutatásáról összességében elmondható, hogy a rendezők korszerű forráskezelési és kiállítási felfogásában a ruha olyan jelentéssel telített történeti dokumentum, amelyhez semmilyen más dramatikus manipulációra nincs szükség az interpretáció során (ZANDER-SEIDLER 2002:17).

Ahogy a fenti példából is kiolvasható, az öltözetek múzeumi bemutatása összekapcsolódik a prezentáció speciális kellékeinek előállításával, illetőleg a források összetettségén és eltérésein alapuló egyedi megoldások kidolgozásával, a források, a történetiség és a jelen kérdéseinek módszeres átgondolásával. A megvalósítás viszont – különösen egy nagy alapterületű, jelentős forrásanyagot bemutató kiállítás esetében – nemcsak időigényes, hanem költséges vállalkozás is. Viszont a legegyszerűbb szabóbábú is könnyedén válhat komplex jelentéseket magába rejtő, a források térbeliségét hitelesen „domborító”, állagvédelmi szempontoknak is megfelelő prezentációs eszközzé, ha a kiállítás kurátora jól hozza játékba az összetevőket.<sup>96</sup>

Tehát az alapvető módszertani problémát nem kizárólag a bábuk valóság-hűsége, stilizáltsága esetleg láthatatlanná tétele jelenti, hanem az, hogy a kérdések pusztán esztétikai mezőben maradnak, vagy az újítások tágabb kiállításmódszertani területet is érintenek. A figurák formai átalakítása ugyanis nem jár automatikusan együtt a szerepek, a jelenetek, a dramaturgia és a kiállítási tér lehetőségeinek újragondolásával. De az elmozdulás irányát nemcsak a semlegessé és láthatatlanná tétel jelenti. A valóság-hűség és az életszerűség ugyanis kellő reflexivitással ugyancsak segíthet a komplex társadalmi és kulturális kontextus kibontásában (vö.: FEJŐS 2009:25-26).

Az eddig példák közös vonása a források és az elbeszélések történeti megközelítése: az értelmezés a – közeli vagy távoli – múlt jelenségeinek megértésére és bemutatására irányult, a jelenig elhúzódó történetek esetében is. A forráskezelés, a tárgyhasználat és a prezentáció viszont nagyon különböző módszereket és koncepciókat hozhat létre, és ez láthatóan független attól, hogy egy kiállítás a múltra vagy a jelenre helyezi a fókuszpontot. A *műanyag* című kiállításban is felmerültek hasonló kérdések és szempontok a színrevitel megkomponálása során, melyekre a tárlat Bátky Zsigmond bábuhasználatra vonatkozó – fent már idézett – megközelítésének felhasználásával, a kritika térre fordításával reflektált.

Az öltözködés, a fogyasztói kultúra, a hétköznapi tapasztalatok és a kiállítás elrendezési eljárásai közötti kapcsolatok szétszálazására a *Viselet* című teremben került sor, melyben az

<sup>96</sup> Erre példa a Budapesti Történeti Múzeum – Kiscelli Múzeum *Kirakat. Divat a szocializmusban* című kiállítása (2007. október 12. – 2008. január 14., rendezte: Simonovics Ildikó).



öltözetek bemutatására több prezentációs mód is látható volt, a tömegtermelés, a sorozatgyártás, a választék, a vásárlás és a használat fogalmaihoz és a kortárs vizuális kultúrához kapcsolódóan. A kiállításkatalógusban rövid áttekintés olvasható a színrevitel megvalósításáról, kiegészítve a bábuhasználat történeti előzményeire való utalással (világkiállítások, uralkodói ruhatárak alkalmi kiállítása), egy-egy magyar kiállítási példával, a bábu- (és vitrin-)használat áruházi vonatkozásaival, elsősorban a valóság-hűség és a stilizálás fogalmaira való utalással (FEJŐS 2007c:190). Az alábbiakban ezt a megközelítést fűzöm tovább.

A négy részre osztott kiállítótérben az öltözet, a test és a műanyagok négy különféle perspektívából jelentek meg. A jelzésszerű kirakatként berendezett leglátványosabb egységben összesen tíz öltöztetett figura volt látható, csoportba rendezve: valós és fiktív öltözeti kollekciók, múzeumi, kirakati és szabóbábukra rendezve. A bemutatás hangsúlyozta a mesterséges környezetet: tudatos választásokkal, egymástól karakteresen különböző „alakokkal” és mentalitásokkal, amelyek ebben az elrendezésben csak itt álltak, a fogyasztói kultúra egyik meghatározó, öltözeteket és figurákat mozgó vizuális műfajának (áruházi kirakat) segítségével. A prezentáció nem akarta az áruházi kirakatot utánózni: nem volt üveg és keret, csak áthallás, ihlet és asszociáció. A leginkább modernitást tükröző bábuk – két kivétellel – hangulatban, mentalitásban és karakterben is illeszkedtek az öltözetekhez: edzőnő, kerékpáros futár, túrázó, tűzoltó, sielő, partizó és így tovább. További fontos szempont volt, hogy a kirakati bábuk alapanyag (műanyag) és gyártási technológia (ipari sorozatgyártás) tekintetében – mint sokszorosított műanyag szobrok – is illeszkedtek a kiállítás mondanivalójához, és a fogyasztói kultúra hétköznapi színpadához. Az egyik kivétel egy falusi dzsörzé kosztüm volt, amely esetében diszkrépancia alakult volna ki az öltözet és a modern kirakati figura között, a másik pedig egy iparművész által készített estélyi ruha, amelynél a „szabóműhely” hangulata és az egyedi készítés jól illeszthető volt a szabóbábu formai jegyeihez. A modell alkatú és mozdulatú kirakati bábuk tehát a példák nagy részénél tökéletesen megfeleltek mind az öltözetek korszerű, állagvédelmi szempontból is jó bemutatásának, másfelől a terem témakörét metaforikusan is erősítették a fogyasztói kultúra, a vásárlás és a divat irányába.

A bábukkal szemközti falon folytatódott az áruházi idézet, az utcákról és az áruházakból is ismert kirakatrészlet múzeumi beemeléssel. Ehhez a Calzedonia üzlethálózat ajánlott fel két komplett harisnyaállványt a 2006. évi tavaszi-nyári kollekció termékeivel. A prezentáció így egy nagyon erős egységgel bővült, hiszen egyfelől a hétköznapi tapasztalatokon és a vizuális emlékezeten alapult, másfelől egy olyan terméket emelt ki – a harisnyát – amely megkerülhetetlenül fontos a műanyagszálak, az öltözködés, a divat és a fogyasztás egymással összefüggő kultúrtörténetében (vö.: FEJŐS 2007c:186-188, 204-205). A bemutatás – a kirakati

idézeten túl – az emberi test ideálisra formált részletét emelte ki, amelynek segítségével az áruházi/kirakati bemutatáshoz hasonlóan a műtárgyak a kiállítási térben is ideális körülmények között jelentek meg: a színek és a minták érvényesülésével. A kiállítási rész az emberi test egy részletén túl a sorozat-elvet is megjelenítette: a változatok és a szezon fogalmainak összekapcsolásával.

Az áruház és a kirakat világával szemben jelent meg az otthonok, melegítők, szabadidőruhák és házi papucsok látható, láthatatlan előszobai, fogasos „örökkévalósága” és időtlensége: egymás fölött és alatt, vállfákra és kis öntapadós műanyag fogasokra akasztva, mint egy előszobában, fürdőszobaajtón, csempén, garázsban vagy hálósobaszekrényben. Miután az utalás – a múzeumi kontextus és a használati kontextus egyidejűsége miatt – közel volt egymáshoz, további vizuális elemeket nem kellett a prezentációba beépíteni. A múzeumi bemutatás a hétköznapi tapasztalatokra és képekre épült. Az öltözetek bemutatásához nem volt szükség emberi testet formázó bábukra, felismerhetőségük, ikonszerűségük és mindennapiságuk megmutatására elég volt az otthonok ruhatárolási módszereit használni.

Az áruházi kirakat, az ikonszerű figurák és az otthonok kicsit mohos világa közötti széles sáv viszont csak nagyon érintőlegesen szerepelt a kiállítás öltözködéssel kapcsolatos termében – tartalmilag és vizuálisan egyaránt. Ugyanis az egyszerű hétköznapi divatjelenségei, a felismerhető, az ugyanolyan, a kicsit eltérő mindennapi valóságok, az utca, a munkahely, az iskola és a játszótér csak hivatkozásként jelent meg a *Viselet* című teremben. És ez a hiány nemcsak a tárgyválogatás szintjén, hanem a prezentációs megoldások tekintetében is űrt hagyott maga után.

Teljesen új és izgalmas megközelítéssel bővült viszont a testről és a test megformálásáról szóló múzeumi/kiállítási értelmezési tartomány. A terem *Protézisek* című egységében olyan tárgyakkal találkozhatott a látogató, melyek a test önként vállalt vagy kényszerűségből, szükségmegoldásként történő formálásával, kiegészítésével, működtetésével voltak kapcsolatban. Látható és láthatatlan kiegészítők, az érzékelés és az érzékek meghosszabbítását, kiegészítését és elmélyítését szolgáló eszközök, a pótvégtagoktól a hallókészüléken át, az MP3-as lejátszón keresztül, a mesterséges érfalakig, vagy a szexuális segédeszközökig. Látszólag széttartó tárgyak, melyek a test működését és az érzékek meghosszabbítását szolgálják. A kompozíció legizgalmasabb részét az elrendezés jelentette: egy – a Természettudományi Múzeumtól kölcsönzött – „klasszikus” üveges vitrin-szekrény, középső polcán elhelyezett két ülő sík plexi figurával. Két ismerős kontúr: Manet *Reggeli a szabadban* (1863) című képének szereplői, egy női és egy férfi test vonalrajz parafrázisa.<sup>97</sup> A két figura nem másolta a festményen látható alakokat, de a gesztusok félreérthetetlenül idézték a festményt, kiegészítve a 19. század végi naturalista festészet kulturális kontextusával. A 19. század nemcsak a természet és ember új viszonyrendszerének

<sup>97</sup> Koncepció Gerhes Gábor, grafika Rácmolnár Sándor.

kialakulásának tudományos szempontból is izgalmas időszaka volt, de a nyilvános és populáris múzeumi kor kialakulása is erre az időszakra tehető. Ettől fogva jelentek meg például az üveges vitrinbe állított valóságű bábuk a múzeumi tárgyak szituációinak és kontextusainak bemutatásában. A *műanyag* kiállításban a jelentések e roppant bonyolult hálójá egy egészen kis múzeumi téren jelent meg, egy kétajtós üveges vitrinben.

A jelentések szétszalazása és megértése rengeteg szellemi investíciót igényel, de ez természetesen nem hibája, mint inkább előnye a prezentációnak. A teremrészlet lényeges kritikai elemekkel gazdagította az emberi test, a természet, a műanyagok és a múzeum – amúgy sem egyszerű – kapcsolatrendszerét az idézet és az utalás műfajával, a társadalmi nyilvánosság, az áruk és a fogyasztás elméleti összekapcsolásával, az áruház és a múzeum párhuzamos történeteinek relativizálására épülő bemutatásnak. És ebben a tárgyakon kívül egy – műtárgynak is tekinthető – üveges vitrin, továbbá két kritikusan és ironikusan alkalmazott sík, vonalfigura voltak a főszereplők. A prezentáció rétegeessége és művészei eszközökkel való megmunkálása együttesen hozta létre a szövegek, a tárgyak, a jelenségek és a prezentáció hálószerű, sokjelentésű asszociatív rendszerét.

A műanyagon innen és túl – további példák

A Néprajzi Múzeum kiállítási praxisában az öltözetek korszerű, kísérletező és előremutató megoldásainak kidolgozására természetesen a műanyag című kiállítást megelőzően is volt már példa. A „*Félre gatyá, pendely*” című kiállítást – annak ellenére, hogy elsősorban történeti forrásanyag bemutatását tűzte ki céljául – azért idézem részletesebben, mert a műanyag-kiállítást követő két kortárs öltözködéssel kapcsolatos kiállítás sokat merített a népviseleti kiállítás prezentációs eljárásaiból és technikáiból.

A „*Félre gatyá, pendely*”. *Látható és láthatatlan a magyar népviseletben* (2002) című kiállítás – a népviseletek díszítettségének megmutatásán túl – arra vállalkozott, hogy „bepillantást nyújtson a népviseletek szerkezetébe, az öltözködés menetébe, valamint mindazokba a látható és láthatatlan, rejtett vagy csak sejtett megoldásokba, praktikákba, amelyekkel a viseletben járók alakjukat megformálva igazodtak a helyi szépségideálhoz.” (KATONA 2002:7.) A kiállítás szakmai/muzeológusi koncepcióját rendkívül konstruktívan interpretálta és gondolta tovább a kiállítás látványtervezője, Jerger Krisztina, aki a látvány komponálása, a tárgyak elrendezése és prezentációja során a ruhadarabok formai és gondolati rétegzettségének feltárására vállalkozott több szellemes megoldás kidolgozásával. Az alcím – *Látható és láthatatlan a magyar népviseletben* –

elsődleges jelentése ugyan elsősorban a látható felsőruházat alatti „láthatatlan” alsóruhákra, az öltözetek láthatatlan formai megoldásaira, illetőleg az öltözködés rétegzettségére utalt, a látványtervezői munka nyomán viszont a prezentáció kiindulópontjává vált: olyan perspektívából megmutatni a tárgyakat, melyekből a hétköznapiakban nem láthatóak.

A múzeumi bábu mint prezentációs eljárás csak azon a néhány helyen maradt meg, ahol az öltözet és az emberi test formai kapcsolódására volt szükség, és ehhez nem lehetett jobb megoldást találni. A tárgyak – öltözetek, öltözetkiegészítők, a test „szépítését” szolgáló eszközök – a forma és a megformálás fogalmaira építve egyszerre szóltak a hagyományos paraszti öltözetek szerkezeti és esztétikai kategóriáiról, illetőleg a bemutatás szerkezeti és formai praktikáiról. Így kerültek a ruhák bábuk helyett például a falra terítve – tíz méternyi gatyá, napkorong formára, lapra hajtott keményített alsósoknya – amely nemcsak új esztétikai minőséget kölcsönzött a nekik, hanem láthatóvá tette a bevarrásokat, toldásokat, a használatot könnyítő, vagy egy-egy testrészt kiemelő részleteket is, továbbá úgy mutatta meg a tárgyakat a múzeumban, ahogy azokat a látogatók addig nem láthatták. A tárgyak kiállítási kontextusát színes – indigókék, napsárga és vörös – festett hátterek adták, melyek a tárgyak egyediségét és műtárgyjellegét egyaránt erősítették. Ez a kompozíciós eljárás és kritikától és iróniától sem mentes beszédmód jól mutatta a hagyományos népi kultúra testhez, funkcióhoz és esztétikához való viszonyulásának rejtett jelenségeit, a kortárs hétköznapiaktól való eltéréseit is.

A tárgyak és az öltözködés hétköznapi, kulturális kontextusa viszont múzeumi környezetben sem veszett el, hiszen meghatározó volt az összetartozó ruhadarabok együttes bemutatására, fogásra akasztva, kifutószzerűen elrendezett színes rongyszőnyegek fölé a térbe lógatva, néhol pedig dobogóra állított, a ruhatárolás eszközkészletével – elsősorban bútorokkal – keretezett kiállítási színpadokon. Ezen utóbbi, jelenetszerű részleteken kicsit meg is bicsaklott a következetesen komponált tér, amit talán finomíthatott volna, ha az emberi testeket formáló, arccal, frizurával bíró bábuk helyett az öltözetek formáját tökéletesen kiemelő, semleges megoldást vettek volna igénybe a rendezők – akár az idézett nürnbergi példához hasonlóan. Azért sem lettek volna elhagyhatatlanok ezek a jelzésértékű jelenetek, mert az öltözködés és a tárolás hétköznapi kontextusa nagyon erősen jelent meg a kiállításban használt archív filmekben, képanyagon és leírásokon – tehát a színrevitel során ez elhagyható lett volna.

A kiállítás rendezői számára fontos volt a szituáció, de ezt nem egy *in situ* kiállítási kompozíció összeállításával próbálták rekonstruálni, hanem összekapcsolták a korszerű szemléletű múzeumi prezentációt az eredeti szituáció dokumentumaival. Így az öltözködés és a szépségideál nemcsak az autentikus tárgyak szépségén, hanem a hiteles kulturális kontextus részletgazdag bemutatásán is nyugodott. A kiállítás nemcsak azért engedett új rétegeket

megismerni a „hagyományos” paraszti öltözet összetett tárgykultúrájából, szerkezeti és formavilágából és kulturális kontextusából mert a kevésbé látható, vagy láthatatlan ruhadarabokra és eljárásokra terelte a figyelmet, hanem sokkal inkább azért, mert a bevált módszerek automatikus alkalmazása helyett a téma belső tartalmát érdemben továbbgondoló látvánnyal és térszerkezettel bírt. A látványtervező rendező nemcsak lefordította, hanem kreatívan tovább is gondolta a muzeológus témafelvetéseit.

A „*Félre gatyá, pendely*”. *Látható és láthatatlan a magyar népriséletben* című kiállítás újracsak azt mutatja, hogy ma már nemcsak a kortárs kultúrára vonatkozó kérdések megfogalmazása során szükséges a formai megoldások és prezentációs módok önreflexív végiggondolása. Az új módszerek kidolgozása során a múzeumi bábu pedig nem „ellenség”, csupán egy olyan kiállítási segédeszköz, amely rengeteg különféle megoldás kidolgozására teremt lehetőséget.

A műanyag-kiállítást követően a *Kiállítási dominó 2006* → sorozat egy-egy alkotása „megfordult” a Néprajzi Múzeumban is:<sup>98</sup> a pápai Képfestő Múzeum *Az örökéletű farmer* című kiállítása például újrainstallált formában. Az újrendezés során az eredeti koncepció és tárgykészlet nem változott (MÉRI 2006), viszont új, az eredeti megoldásoktól eltérő látvány- és grafikai terv készült.<sup>99</sup> A terv a műtárgy és az installáció tudatos szétválasztására, továbbá a múzeumi bábuhasználat lehetőségeinek megújítására is épült. A kulcsfogalom mindkét esetben a *távolítás* volt. A műtárgyak és az installáció szétválasztásának alapját a tudatos anyaghasználat jelentette: a kiállítás termeiben a farmer nem szerepelt installációként csak műtárgyként. A prezentáció esetében – a pápai tárlaton is alkalmazott szituációkba és jelenetekbe rendezett – kirakati bábuk használatának kiiktatása jelentette a távolítást. Az adaptáció lényegét a hétköznapi szituációktól való távolítás, illetve új vizuális kifejezési formák létrehozása adta. A farmernadrág kellékeiből (strapabíró narancs varrócérnára utaló kötél, és a nadrágcímke vizuális világán és tipográfiáján alapuló teremfeliratok és témaszövegek) és a csomagolás és szállítás eszközkészletéből (hullámkarton doboz) épített kiállítótér semleges, mégis jelentéssel és utalással telített vizuális kontextust vont a farmer tárgyak köré. A gyártásra vonatkozó részeknél az öltözetek mint termékek jelentek meg, elsősorban vállfákra akasztva, a gyárak és a boltok belső tereire és tárolási eljárásai szerint. A hétköznapi használat, a vásárlás, az utca és a szabadidő bemutatása során pedig sík kartonfigurák felöltöztetésével jelent meg.

A kiállítási figurákhoz az általános iskolai technika órákról ismert, egy papírcsík harmonikára hajtásával, kivágásával készített figuralánc adta az alapötletet, amely semlegessége, egyszerűsége és sorozatszerűsége miatt is jó kiindulópontot jelentett. A figurák felnőtt és gyermek

<sup>98</sup> A kiállítássorozatról és a résztvevő intézmények tudományos munkájáról ld.: FEJŐS – FRAZON szerk. 2007c

<sup>99</sup> A térinstalláció és grafika: Artista Művek (Seres Tamás és Agócs Írisz); a kiállítás újrendezésének koncepcióját a látványtervezőkkel én dolgoztam ki.

méretben készültek, „semleges nemben”. Miután viszonylag „egyszerű”, sík formában is érvényesülő ruhadarabokból állt a kollekció, az emberi test térbeli megformálásától el lehetett tekinteni. A figurák dobogóra állítva, egyedileg, vagy láncba rendezve sorakoztak. A figurák öltöztetését és használatát követően viszont több gyakorlati ponton kellett önkritikát gyakorolni. Egyfelől a méretazonosság miatt nem minden ruhadarab illeszkedett a figurához, melyeket így egyesével kellett méretre igazítani. Másfelől az öltöztetést nagyban nehezítette, hogy a figurák karja és lába nem volt levehető, és a figurák szinte kivétel nélkül egyszerűhasználatossá váltak – ami egyébként egy időszaki kiállítás esetében nem drámai következmény, főleg ha azt is figyelembe vesszük, hogy nagyon egyszerűen és költséghatékonyan előállítható papír figurákról volt szó.

*Az örökéletű farmer* című kiállításban a figurahasználat módszertani tapasztalatai mellett a látvány és az adaptáció során felszínre kerülő tartalmi és tárgyi hiányok összefüggései ugyancsak tanulságosak voltak. A látványterv (a grafika, a tipográfia és a térszervezés) a tárgyak kulturális tartalmának kibontására épült, és nem a tartalmi hézagok elfedésére. Ezek a hézagok eleinte nem voltak érzékelhetők, mert az eredeti kiállítás jelenetei, vizuális „körítése” elfedte azokat. Ez viszont fontos kérdésekre irányította a figyelmet. Hiszen egyáltalán nem mindegy, hogy a múzeumi prezentáció során mire helyezzük a hangsúlyt: az eredeti tárgyakból kibontható jelentések lefordítására, vagy egy „meglévő” történet múzeumi illusztrálására. A farmer-kiállításban nagyon sok tárgy jelentette „ugyanazt”, sok volt az ismételtség, ezzel együtt több ponton mutatkozott hiány – különösen a kortárs mindennapok és a farmer összekapcsolásában. Az ismételéseket és a hiányokat viszont ez az új látványterv felszínre hozta – más megfogalmazásban: az újrarendezett kiállítás kicsit kiürült. És ezt feltehetően a kiállítás rendezője is érzékelte, ugyanis az új helyszíneken – Göcseji Múzeum (Zalaegerszeg), Móra Ferenc Múzeum (Szeged) – fokozatosan visszakerültek a Néprajzi Múzeumban kihagyott jelenetek, az élményszerűsége és a látogatóbarát megoldásokra való hivatkozással.

A farmer-kiállítás újrarendezésével párhuzamosan készült a tizenkét múzeum frissen beszerzett gyűjteményi anyagából rendezett *Kortárs ruha-tér-kép* című kiállítás (FEJŐS – FRAZON szerk. 2007b). A mindennapok, az öltözködés és a fogyasztói kultúra kihívásaira adott egyéni és intézményi válaszok kerültek porondra az uniformis/egyenruha konkrét és metaforikus fogalmától a ruházattal kifejezett egyéni identitás hétköznapi praxisáig. Mindez a város „felületén” – mint a nyilvánosság fontos színpadán – jelent meg a kiállítási térben. A színrevitel során lehetőség nyílt az öltözetek új prezentációs eljárásainak kialakítására. A sorozattermék és az egyéni kompozíció különbségeinek megmutatását függesztett polcok és fogasok, illetőleg az egyes témákhoz kapcsolódó, mentalitást és habitust kifejező egyedi figurák tették lehetővé. A kiállításon megjelent az utca, a munkahely, az ünnep és a hétköznapi részleteinek laza szövete: olyan témák,

amelyek a műanyag-kiállításban csak kisebb hangsúllyal szerepeltek. Továbbá kiemelt szerepet kapott az öltözeteket hordozó figurák megformálása. Míg a polcokon és a vállfákon egyedi ruhadarabok és öltözetkiegészítők sorakoztak – az áruházi termékek vagy az otthoni ruhásszekrények mintájára – addig az egyedileg megformált figurákon teljes öltözetek voltak láthatók. A katona gyakorlóban (uniformis), a halász védőruhában (munkaruha, munkahelyi egyenruha), a hortobágyi pásztor a turisták fogadására alkalmas öltözetben, a palóc menyecske „fesztiválruhában” (historizáló öltözetek), egy fiatal lány a gótmetál zenei irányzatnak megfelelő egyedi kompozícióban, míg egy fiatal fiú deszkázáshoz hordott laza öltözetben (szubkultúra és öltözködés), végül egy kerékpáros férfi számozott mezben és nadrágban (sportruházat) suhant a kiállítás utolsó termében. A hét figura mindegyike vastag vashuzalból készült, a témához kapcsolható mozdulatra formázva, vaslemezről kivágott arcéllal.<sup>100</sup> Az eredeti terv térbeli figurákra készült, de a megvalósult művek végül olyan vonalszerű, sík alakok voltak, melyeket mozdulataikkal lehetett térbe és mozgásba hozni. Az elgondolás erősen kapcsolódott a szoborhasználat kortárs művészeti gyakorlatához, amit a kiállítás terében az eredeti műtárgyak prezentációjával, illetőleg állagvédelmi szempontokkal kellett összeegyeztetni – ami koránt sem volt egyszer eljárás. A rendezés legnehezebb részét a figurák öltöztetése, beállítása és rögzítése jelentette. A földön épp csak támaszkodó, függesztett figurákat a historizáló öltözetekhez (hortobágyi pásztor, palóc leány ünnepi viselete) lehetett a legnehezebben használni. Ezek nemcsak súlyuk, hanem a formáik miatt is megkívánták volna az erősebb térbeliséget, az emberi alakot legalább részleteiben követő alapformát. Viszont a kortárs városi témához kapcsolódó öltözetkompozíciók esetében (katona, halász, gótmetál lány, deszkás fiú és kerékpáros) nagyon friss és izgalmas dinamizmust közvetítettek a szoborszerű öltöztetett figurák. Ez nyilván azért is alakult így, mert az alkotó saját tapasztalatai közelebb álltak ezen ruhadarabokhoz és viselkedési formákhoz, míg a „hagyományosabb” tárgykészletekről és mentalitásról inkább csak elképzelései, benyomásai lehettek. A tapasztalatbeli különbségek pedig a figurák megformálásában tükröződtek: míg a pásztor csupán nagy bajusszal, a menyecske pedig két felkunkorított copffal készült, a katona deltás alkattal, tagbaszakadtsággal, a halász mérföldes és széles gázló lépéssel, a gótmetál lány áttetsző törékenységgel, a deszkás fiú a semmivel össze nem téveszthető, felkapott térdű ugrással, a kerékpárversenyző pedig a gyors suhanáshoz szükséges hajlított, inas vitorlázó alkattal. Annak ellenére, hogy az öltöztetést nagyban nehezítette, hogy a figurák az emberi testalkatnál némileg nagyobbra készültek – ami mindenképpen hibája volt az alkotásoknak – a kortárs figurákat mintázó szobrok jól összegezték azokat a prezentációs tanulságokat, amelyeket az előbbieken bemutatott kiállításokkal kapcsolatban is említettem. A megvalósítás és kivitelezés szempontjából egyszerűbb lett volna semleges szabóbabukat használni a tárgyak bemutatásához,

<sup>100</sup> A szobrokat Azúr Kinga képzőművész készítette a látványtervezői (Artista Művek) ötlet felhasználásával.

de a nehézségek ellenére is kár lett volna lemondani a szoborszerű figurákban megbújó mozgékonyaságról, és a gesztusokban rejlő irónia lehetőségeiről.

A bemutatott és elemzett példák fontos tanulsága, hogy az öltözetek térbelisége – amennyiben öltöztetett figurákról van szó – olyan tényező, amely a kiállításokban az esztétikai, az állagvédelmi és a kulturális/módszertani szempontok szerves összekapcsolását teszi szükségessé. És ez a kapcsolat akár a fejlesztések és az újabb koncepciók egyik kezdőpontja is lehet. A művészeti, a tudományos és az állagvédelmi gondolatok és elvárások összeegyeztetése a kiállítási prezentációk esetében ma már egyre kevésbé megkerülhető eljárás.

## Múlt és jelen

A díszletezésnek, a valósághű múzeumi látszatvilágok építésének a jelenig húzódó hagyományai vannak, és ebben a bábuk és babák szerepe egyáltalán nem elhanyagolható. A reflexió legalább két ponton jelenhet meg: egyfelől a bábuk megformálásában, másfelől a bábukkal berendezett tér kialakításában.

A történeti és a jelenkori források, témák és perspektívák más hangsúlyokat jelölnek ki tematikus megközelítésben és színrevitelben egyaránt. A kortárs múzeumi/kiállítási gyakorlatban egymás mellett, egymással párhuzamosan találhatunk megoldásokat a népviseletek háromdimenziós műtárgyként való bemutatására, teljes enteriőrök vagy részletek rekonstrukciójára – amelyben a szereplők is fontos alkotóelemek – illetőleg hangulatok narratív megközelítésére. Ehhez a kereskedelembe kapható, és egyedi fejlesztésű bábuk egyaránt ismertek. De míg a kereskedelembe kapható kirakati bábuk remekül illeszthetőek – vizuálisan és tartalmilag is – a kortárs kultúra forrásainak bemutatásához, addig ugyanezek a bábuk vizuális diszkrpanciát eredményeznek a „hagyományos” néprajzi források és a történeti és narratív megközelítésű kiállítások és kiállításrészletek összeállításában. A speciálisan a múzeum történeti forrásanyagának bemutatásához fejlesztett múzeumi bábuk és figurák gyártása – ahogy erre a nürnbergi példa kapcsán is utaltam – roppant költséges eljárás.<sup>101</sup> Az intézmények finansziális háttere legtöbb esetben nem teszi lehetővé az öltözetekhez alakított, minden szempontból korszerű egyedi bábuk elkészítését. Ezért vagy maradnak a régi bábuk, vagy a kreativitáson alapuló különféle megoldások, figurákkal vagy a figurák teljes elhagyására épülő kiállítási megoldások. Az emberi test és a műtárgyakat tartó háromdimenziós szerkezet közötti széles

<sup>101</sup> A Magyar Nemzeti múzeum állandó történeti kiállításának bábuval kapcsolatos egyedi fejlesztéséről és kiállítási használatáról ld. FRAZON 2009:76-77; a bábuk fejlesztéséről rövid leírás: SIPOS 2000



tartomány rengeteg lehetőséget kínál a hiánnyal való „küzdelemben”, szakadatlan játékká formálásban – szituációban és kontextusban egyaránt.

## 8. Modell és makett – a világ kicsiben

A múzeumban, kiállításban bemutatott modellek és makettek általában a „valóság” méretarányos kicsinyítésén alapulnak, beszédmódjuk tekintetében pedig a szemléltetés műfajához tartoznak.<sup>102</sup> A kicsinyítés lehetővé teszi nagy kiterjedésű tárgyak, természeti egységek vagy akár egész lakónegyedek kiállítótérben való bemutatását. A makett tehát – az enteriőrhez hasonlóan – az idézet egy formája, azzal a lényeges különbséggel, hogy alkotóelemei nem eredeti (néprajzi) tárgyak, hanem kicsinyített másolatok: így az idézet inkább utalás, az építmény pedig díszlet vagy kulissza. Elsődleges funkciója a tárgyak kontextusba helyezése, háromdimenziós magyarázaton alapuló, könnyen értelmezhető, szemléletes bemutatása. Bátky Zsigmond megfogalmazásában: „Modelleket tehát csak olyan tárgyakról készíttessünk – ha nem lehet, legalább rajzoljunk vagy fényképezzük le őket – a melyek vagy el nem mozdíthatók, pl. épületek, malmok, hidak stb.; vagy túlságosan terjedelmesek, pl. ladikok, különféle kasok, ketreczek, kocsik stb. vagy egyáltalán olyanok, hogy lényegükön jóformán alig változtat az, ha kisebb alakban kerülnek is a gyűjteménybe, a mit esetről-esetre kell eldönteni. Mindig szemünk előtt lebegjen azonban az, hogy a minták csak kényszerűségből, kisegítőnek születtek.” (BÁTKY 1992:10.) Így hasznosságuk tulajdonképpen nem kétséges, de alkalmazásuk ma már kritikai megközelítést és módszertani tudatosságot igényel.

A *műanyag* kiállítás *Szabadidő – látványgyár* című termében a téma feldolgozásához a makett módszertani alapokra helyezett átformálása és kortárs kultúrára vonatkoztatása jelentette a prezentáció lényegét és kiindulópontját. Ha a modernitás, a szabadidő, a fogyasztás és a műanyagok egymással összefüggő rendszerében tekintünk a modell- és makettépítés gyakorlatára, akkor rögtön láthatóvá válik, hogy a modellezés nemcsak a múzeumi bemutatás egy lehetséges eszközeként, hanem a szabadidő-eltöltés formájaként is szerephez jut: így a témaválasztás, az építőelemek és az építés egyformán lényeges összetevőkké váltak a prezentációs eljárás kidolgozásában.

Kikapcsolódás és rákapcsolódás, modell- és makettépítés, utazás, sport, nyaralás, zenélés és zenehallgatás, esti és hétvégi szórakozás. Ez a felsorolás nem más, mint egy vázlatos szabadidőleltár, melynek elemei a munka világán túli időre és térre utalnak – a hétköznapi ellentételezéseként felépített, képekbe és elképzelésekbe sűrített, „jó” és „más” világra. A termelésen és fogyasztáson alapuló ipari társadalom a munkaidő bevezetésével és szabályozásával közvetlenül járult hozzá a szabadidő gazdasági, társadalmi és kulturális kategóriájának kialakításához. A rendszeressé váló munkaszüneti nap és a fizetett éves szabadság a foglalkoztatottak számára viszont nemcsak a termelésből való kiállást és a pihenést, hanem a

<sup>102</sup> Vö. például a Mezőgazdasági Múzeum 1907-es kiállításának makettjeivel: FEJŐS 2003c:18, 65

fogyasztásban való aktív részvételt is jelentette. A szabadidő mint a társadalmi idő új periódusa, a pihenés és a kikapcsolódás mint a modern életstílus egyik meghatározó mentalitása viszont közvetlenül is összekapcsolódott az ipari tömegtermelés egyik legmeghatározóbb és legváltozatosabb anyagfajtájával, a műanyaggal. Ebben az összefüggésrendszerben fontos kérdés, hogy a lokális és a globális kultúra különböző rétegei milyen mintázatot alakítanak ki a szabadidő-eltöltés gyakorlatában, a vágyak, az elképzelések, a lehetőségek és a választások milyen hatást gyakorolnak a fogyasztási szokásokra, és ez miként hat vissza a szabadidő kulturális tartalmára, hétköznapi tárgyvilágára. Egy másik – leginkább módszertani – kérdés, hogy a modell- és makettépítés mint a gyerekvilágon messze túlmutató, sajátos társadalmi bázissal és gyakorlattal rendelkező szabadidő-eltöltési forma miként válhat a múzeumi térben e kulturális összefüggésrendszer bemutatásának jelentésteli eszközévé. Más megfogalmazásban: a szabadidő-eltöltés „ismerős” helyeinek kicsinyített újraépítése kínálhat-e új lehetőséget a kiállításokban leginkább „kényszerűségből, kiegészítőnek született” modellekhez és mintákhoz képest? Végül ebben a konstrukción alapuló múzeumi világban miként válhatnak a műanyag elemek e szövevényes jelentésrendszer építőköveivé? A szabadidő kiállítási bemutatása során két tematikus egység – az utazás, vízparti nyaralás, illetőleg a hétvégi, szórakozó helyekhez kötött zenés szórakozás – feldolgozásával jelentek meg a kérdésekre adható válaszok (FRAZON 2007b).

Az utazás és a vízparti nyaralás szabadidő-eltöltési formáinak és a modell- és makettépítés elemeinek és készleteinek összekapcsolásához legalább két különböző úton közelíthetünk: a képekbe sűrített élmények, illetve a műanyagok mindent átszövő látható és láthatatlan világa felől. Ahogy Orvar Löfgren svéd etnológus vakációról írott könyvében szellemesen kifejti, a műanyag elválaszthatatlanul kapcsolódik össze a vízparti (tengerparti) nyaralás kulturális világával – vagyis az új mediterrán gazdasággal –, amelyhez a hasznos kellékeken kívül a naptól, a víztől és a szélről törékennyé és felismerhetetlenné váló műanyag szilánkok, törmelékek és hulladékok egyaránt hozzátartoznak (LÖFGREN 1999:155-156). Még akkor is, ha ezek a törmelékek és szilánkok egyetlen nyaraló poggyászának és kelléklistájának sem elmaradhatatlan részei, és egészen biztos nem szerepelnek egyetlen utazási iroda nyaralási kínálatában sem. Tehát azok a képek, amelyek a tengerparti nyaralás világával kapcsolatban „forgalomban” vannak, nem feltétlenül egyeznek a részletek tekintetében a helyszíni tapasztalatokkal. A képalkotás kulturális gyakorlatában a média képei lényeges szerepet játszanak, különösen az egyéni tapasztalatok hiánya esetén. Másfelől viszont – David Harvey amerikai antropológus megfogalmazásában – „azok a helyek, amelyek rendelkeznek azzal a képességgel, hogy odavonzzák a turistákat, elkezdik magukat fantáziaképek előírásainak megfelelően »felöltöztetni«, kedvező módon beállítani” (HARVEY 2006:100-101). Tehát a szabadidő-eltöltés tárgyai, szereplői, helyszínei, tevékenységei és élményei képekbe és

elképzelésekbe sűrűsödnek, melyek kibontásához vagy újra átéléséhez az ipari tömegtermelés rengeteg árucikket kínál: a LEGO például komplett készletbe rendezett formában. A nyaralás és utazás során használt eszközök, illetve a nyaralás képeit plasztikus formában mutató modellek alkotóelemei más-más rétegét mutatják a szabadidő, a játék, a fogyasztói kultúra, a tömegtermelés és a műanyagok bonyolult és izgalmas világának, de a két szempont egymás mellé állítása túllép az eredeti tárgy és a mesterséges kontextus dichotómián.

A vízparti nyaralás élményeinek és helyzeteinek modellezéséhez lehetett volna egyszerűen a LEGO PARADISA „mediterrán nyaralás” tematikus készletének építőelemeit használni, de a makett elkészítésekor nem a LEGO által kialakított kép rekonstruálása, hanem a témakör kritikai megközelítésű múzeumi interpretációjának elkészítése volt a fő cél. Ezért esett a választás a szabadabb építkezést biztosító modellezés, terepasztal-építés eszköztárára. A jelenet összeállításához a kiindulópontot a gyártók pihenés, szabadidő, nyaralás, kikapcsolódás témaköréhez sorolható készletei adták, több, egymástól független minikészlettel. Így vált elkerülhetővé a gyártók „készre” csiszolt történeteinek átvétele, és a *Kikapcsolódás* című makettbe könnyebben épültek be a kiállítás rendezőinek, illetve az építő témára vonatkozó gondolatainak részletei. Az építés egy *Holiday-set*tal kezdődött, amelyben a legfontosabb nyaraláshoz, kiránduláshoz tartozó kellékeken kívül (hat gumimatrac, három gumicsónak, négy szörfdeszka vitorlarúddal, négy kerékpár) csak olyan speciális elemek vannak, amelyek a témától függetlenül bármilyen más készlettel kompatibilisen használhatók (tetőcsomagtartó, vontatóhorog, utánfutóhoz használható visszapillantó tükör, benzineskanna). A készlet ingyenc részleteket is rejtett: nyolc sörösrekeszt, a hozzá való „rekeszesített” sörégységekkel, és negyvenkilenc darab egyesével öntött, alig több mint két milliméter nagyságú sörösüveggel. Egy jelenet összeállításához viszont még szükség volt különféle „tereptárgyakra” és szereplőkre – mint a történetmesélés nélkülözhetetlen elemeire –, amelyek több csomagból és különálló darabból kerültek egybe (két tóparti épület, gondtalan nyaralók egész sora. A főbb alkotóelemek birtokában indult el az előkészítés (öntőcsonkokról való letörés, töréspontok reszelése), a tervezés (hungarocell alap elkészítése, jelenetek megtervezése), végül az építés.<sup>103</sup> A végleges összeállításhoz további tárgyak, objektumok (mozgóbüfé, autók, padok, székek, asztalok, szemetesek, napernyők, fák, bokrok, virágok, fű, homok) és szereplők bevonására volt szükség. A több helyszínre osztott makett nyaralási képeiben feltűnnek a „tipikus” karakterek és helyzetek (sörtől és naptól megrészegült kölcsönzős, a meleggel dacoló napimádók, az árnyas kertben üldögélő lusta férj, egy habokban elsodródó gumimatrac), de észrevétlen, személyes és intim

<sup>103</sup> Mufics István, a *Kikapcsolódás* című makett építője a Néprajzi Múzeum nagy türelmű fémrestaurátora, aki nem tagja egyetlen szubkulturális jegyekkel bíró makettépítő csoportnak sem. A makettet az én kérésre készítette. Ezúton is köszönet érte!

jelenetekre is találhatunk példát (a nyaralóktól távolabb sétáló tolókocsis pár, a fák árnyékában pihenő kerékpáros szerelmespár). A kelet-európai kontextusra egy tetőcsomagtartós Trabant gépkocsi utal, míg a mozgóbüfé körül kialakult jelenet leginkább az *Üvegügrő* című magyar vígjáték (2000, rendező: Rudolf Péter, Kapitány Iván) útszélre állított rozoga büfékocsijának hangulatát idézi: a kezében üveggel, kaptatosan andalgó helyi szépséggel, ballonkabátos, aktatáskás, öltönyös álüzletemberekkel, tétován üldögélő vendégekkel, de leginkább a napernyők alá állított asztalok ürességével és eseménytelenségével. Az elrendezés tehát érezhetően a történetmesélésen alapult, melynek epizódjai a mediterrán tengerpart hangulatától a faluszéli halastó kedélyességéig húzódnak. A különböző jelenetek szereplői, tárgyai és szituációi keveredtek egymással, a megoldások több ironikus és abszurd részletet is rejtettek. A fragmentált történet végül a vízparti nyaralás ismertnek és általánosnak tekintett – de teljesen fiktív – történetében áll össze egy képpé. A kis terepasztal mondanivalóját a földrajzi környezetből (tó- vagy tengerpart) következő kulturális helyzetek (vízparti nyaralás) uralták, de egyben a kohéziót is szolgálták. A kicsinyítés pedig segítséget adott az összefüggések egyben látásához (FRAZON 2007b:230-233).

A szórakozóhelyekhez kötött zenés szórakozás modellezése viszont egészen más módon valósult meg. A modellépítés során a „valósághűség” megteremtését általában a szereplők, a használati tárgyak és a helyszínek külső tulajdonságainak hasonlósága teszi lehetővé – még akkor is, ha az apró elemek a kicsinyítés miatt több elnagyolt, kidolgozatlan részletet is tartalmaznak. A LEGO kellékeknél – a terepasztalépítés elemeihez képest – a valósághűség ebben a formában nem érvényesül, hiszen például az emberkének anatómiai hasonlóságának hiánya, jellegzetes formája karakteres LEGO-tulajdonság, amely sajátos formájában nyeri el lényegét. Ez az adottság egyfelől erősíti a jelenetek fiktív dimenzióját, másfelől viszont kedvez a kreatív, egyéni megoldások kidolgozásának, és sajátos, összetéveszthetetlen külsőt ad a kész alkotásoknak. A valósághűség megteremtése így leginkább a különleges ismertetőjegyek kiemelésében és a szituációk felismerhetőségében rejlik. Ehhez tanulságos szemügyre venni, hogy a gyártók és a tervezők miként hozták létre a különféle tematikus egységeket, önálló történeteket, és miként reagáltak a szüntelenül változó társadalmi és kulturális kontextusra.

Az elsősorban fiktív városi témákat érintő, évről évre újabb kellékekkel gazdagodó LEGO készletekben (utcák, családi házak, közlekedési eszközök, pályaudvar) néha felbukkantak „valódi” vagy „tipikus” tárgyak is, mint például egy londoni emeletes busz (1973) vagy egy Harley-Davidson motorkerékpár (1976). De a hetvenes évek nagy áttörését a LEGO TECHNIC készlet hozta meg (1977), amely nemcsak témaválasztásában – nem összefüggő kulturális rendszer, hanem egy-egy kreatívan megépített eszköz: daru, markológép, kamion, kételtű jármű – hanem a kapcsolódó fejlesztésekben is mélyreható változást eredményezett: új anyagok (gumi) és elvek

(rugalmasság, világítás, hang) váltak lényeges alkotóelemekké az építés és használat során. A kilencvenes évektől a LEGO aktívan reagált a fogyasztói érdeklődés változására, így népesült be a LEGO-világ űrutazások és felfedezések tárgyaival és szereplővel, továbbá dinoszauruszok és robotok különféle fajtáival. S ahogy a játékipar más szereplői, a LEGO sem akarta kihagyni az amerikai filmipar nagy történeteinek forgalmazásában rejlő piaci lehetőségeket, így elkészítették a *Csillagok háborúja* (1999), a *Harry Potter* (2001), a *Pókember* (2003), kisebb gyerekek számára (DUPLO) pedig a *Micimackó* (1999) történeteinek összerakható változatát. Mivel az adaptációk esetében a szereplőket, a használati tárgyakat, illetve a helyszíneket és a történeteket a filmek készítői már képekre fordították, a játék során e képek újraalkotása vált elsődlegessé, így a filmélmény és a játék szorosan összekapcsolódott egymással. Azok a témakörök, amelyek viszont valamiféle globális toposzhoz kapcsolódtak – futball (2000), világváros (2003), tengerparti nyaralás (PARADISA, 1992) – jobban tükrözték a saját tapasztalatok és vágyak hétköznapi szintjét, amelyek színreviteléhez a globális játékipar eszperantójának számító<sup>104</sup> LEGO-gyár készletben kínálja a kellékeket.

A szabadidő témakör kiállítási makettjeinek elkészítésében ezért volt fontos, hogy LEGO alkatrészekből olyan helyszín épüljön, ami nem készülhet el egy előre összeállított tematikus alapkészletből, így az alkotórészek az építés során új és más jelentéssel tölthetnek fel.<sup>105</sup> A választás végül a nagyvárosi szórakozás és szabadidő-eltöltés egy jellegzetes, ismert helyére, az A38-as hajóra esett. A Petőfi híd budai hídfőjénél a Dunán horgonyzó hajó elsősorban a „szabadság, az élet, az utazás, a kaland és a felfedezés költői szimbóluma”,<sup>106</sup> komplex megoldásokat rejtő kulturális és építészeti projekt, továbbá sikeres üzleti vállalkozás. E tényezők együtt tették lehetővé, hogy az A38 a kulturális szcénák világában a szabadidő-eltöltés ismert – külsejében felismerhető – helyévé váljon, a szabadidő, a fogyasztás és a műanyagok néhány összefüggésrendszerének ábrázolására pedig – a LEGO makett műanyagosságán túl – a zenés szórakozás eszközkészletén, képein és hétköznapi gyakorlatán keresztül vált alkalmassá.

A makettépítés, a modellezés, az utazás, a vízparti nyaralás, a zenehallgatás, a lemezgyűjtés, a DJ- és partikultúra jelensége és gyakorlata sem a hétköznapi tartalom, sem a megvalósítás eszközei és kellékei tekintetében nem kapcsolódik magától értetődően egymáshoz. A szabadidő, a fogyasztás és a különféle műanyagok egymásra vetítése viszont mégiscsak kialakított egy olyan közös halmazt, melyben a *tempó* és az *idő* fogalma rámutatott az „új

<sup>104</sup> A kifejezést Löfgren használja a LEGO játérendszerre: LÖFGREN 1999:213

<sup>105</sup> Mester Attila, a *Rákapcsolódás* című makett készítője az A38 megépítéséhez szükséges elemeket a Néprajzi Múzeum dolgozóinak segítségével, továbbá használt LEGO-t árusító kereskedők felkeresésével ([www.hasznaltlego.hu](http://www.hasznaltlego.hu)) szedte össze. A hajót pedig a kiállítás koncepciójához igazodva az én kérésemre készítette.

<sup>106</sup> A hajó felújításáról, a működésről és az üzemeltetés céljairól lásd: [www.a38.hu](http://www.a38.hu)

mediterrán gazdaság” (LÖFGREN 1999:155–156) és a „bakelitbarázdák”<sup>107</sup> fogalma mögött húzódó kulturális gyakorlatok lehetséges összefüggéseire. Az éves nyaralás vagy a hétvégi szórakozás képekbe és történetekbe sűrített tapasztalatai koronként jellemző kulturális modelleket, képzeteket és mintákat alakítanak ki és szilárdítanak meg, melyek egy kis fantáziával és kreativitással remekül modellezhetők. A mindennapok világában a használati tárgyak és kellékek közötti kohéziót a szereplők, a tevékenységek, az élmények és a helyszínek teremtik meg, amelyek a makettépítés során jelenetekbe fordíthatók. A szabadidőszcénák makettváltozatai viszont *nem* „olyanok, hogy lényegükön jóformán alig változtat az, ha kisebb alakban kerülnek is a gyűjteménybe” (vö. BÁTKY 1992:10). Ellenkezőleg: az építés koncepciójának lényeges eleme volt a fikció és a valóság határainak feloldása, alkalmazására pedig nem kényszerűségből, hanem módszertani tudatosságból esett a választás.

A bemutatott makettek és a témához kapcsolódó kellékek, történetek és szövegidézetek – Kispál és a Borz dalszöveg, a gyűjtők személyes történetei, az A38 filozófiája – együtt hozták létre azt a kontextust, melyben a szabadidő, a modernitás, a kulturális és gazdasági fogyasztás hétköznapi rendszere összekapcsolódott a fogyasztók élményeivel és vágyaival. A *Kikapcsolódás* és a *Rákapcsolódás* című makettek a szórakozás különféle lehetőségein kívül a műanyagok és a szabadidő egy másik dimenziójára is felhívták a figyelmet: egy olyan rejtett, szubkulturális jegyekkel rendelkező időtöltésre, amelynek gyakorlatilag az egyetlen megjelenési formája a nyilvános bemutatás és kiállítás. Ehhez az implicit utalásokon túl a látogatók szöveges interpretációt is kaptak a teremben olvasható szövegekben.

A kortárs makett tehát egy odahaza megteremthető és benépesíthető, fikció és valóság között lebegő világ képe, amely alapanyagát és gyártási technológiáját tekintve elválaszthatatlanul kapcsolódik a műanyagipar fejlesztési eljárásainak változásához. A kiállításban használt alkotások összekapcsolták a múzeumi prezentáció módszertani rétegeit az egyének és társadalmi csoportok élményeivel és tapasztalataival, és ezt egészítették ki a modern gazdaság termelői és fogyasztói szempontjaival – a kiállítás „terepasztalán”, kicsinyített formában.

---

<sup>107</sup> Vályi Gábor kultúrakutató és DJ (Shuriken) találó meghatározása, ami köré a *műanyag* kiállítás azonos című kamarakiállítását rendezte. A *Bakelitbarázdák* témaszövegeit és tárgylistáját ld.: FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:348-351

## 9. Enteriőr – a világ nagyban

Múzeumi kiállításban a lakótér bemutatásának legáltalánosabb kerete az elrendezett szobabelső: az enteriőr. Ez nem más, mint egy fiktív, múzeumi tér, amelyben a tárgyak egy „eredeti” társadalmi, gazdasági és kulturális környezetre utalnak. A múzeumi enteriőr elemeit a kiállítás rendezője illeszti össze, összefüggéseket teremt a különféle berendezési tárgyak között, majd a tárgye gyütttest elhelyezi egy erre kialakított térben: általában egy három fallal határolt, szembe eső falán nyitott szobabelsőben. A 19. századtól létező, a tárgyakat anyag, forma, funkció szerint sorozatokba rendezett, az öltözeteket és a használati eszközöket öltöztetett bábukkal vagy dramatizált jelenetekbe rendezett csoportokkal megjelenítő prezentációkhoz képest az 1878-as párizsi világkiállítástól kezdve ismert múzeumi szoba, a 'Stube', a lakás berendezését – az élettér egy szeletét – és a tárgyakat funkcionális összefüggésbe rendezte, és eszerint vitte színre.<sup>108</sup>

A 19. századi világkiállításon bemutatott enteriőrök elsősorban abban különböztek az addig ismert ún. stíl-szobáktól, hogy nem egy adott időszak – például barokk – stílusában elrendezett szobabelsőt ábrázoltak, hanem a nemzetfogalomhoz kapcsolódóan a kultúrát elsősorban földrajzi egységként és lokális összefüggéseiben mutatták meg (KÖNENKAMP 1988:144-146, STOKLUND 1993, 1994, WÖRNER 1999). A lokális szempontokat kiegészítő társadalmi utalás a nép-fogalomhoz kapcsolódott, ami a 19. századi tudományos kontextusban leginkább az ahistorikus megközelítéssel volt egyenlő. Az enteriőr tehát – ebben a 19. század végi, 20. század eleji felfogásban – idézetként utalt az „eredeti” helyre, de valódi célja az egyediségén túlmutató, általánosabb szint ábrázolása, a „tipikus” megragadása volt. Bátky Zsigmond kritikus megfogalmazása így szólt az enteriőrökről: „Az enteriőrök a hűség szempontjából rendesen abban a hibában szoktak szenvedni, hogy az eredeti nagyságnál kisebbre csinálják őket s hogy egyik oldaluk, mely a néző felé fordul, el van hagyva, miáltal elesik az a hatás, melyet egy zárt helyiség gyakorol az emberre s így inkább egy nagy skatulya benyomását keltik. Ezt tehát, a mennyire módunkban van, kerülnünk kell. Egy ilyen interieurnek az lévén a feladata, hogy, a mennyire lehet, egy valóságos parasztház-belsőt mutasson be, mely arra vidékre karakterisztikus, tehát elvárjuk tőle, hogy az tipikus és minden tekintetben hű legyen.” (BÁTKY 1992:18.) Megközelítéséből érezhető, arra törekedett, hogy az enteriőrt mint múzeumi prezentációs formát elválassza a kicsinyítés múzeumi műfajától, a modelltől. Etnográfiai kontextusban tehát az enteriőr feladata az volt, hogy a látogatónak megmutassa a múzeumon kívüli népi kultúra

<sup>108</sup> Háromdimenziós, bábukkal berendezett életképet már az 1867-es párizsi világkiállításon is készítettek a svédek és a norvégok, amiben az északi népeket egy-egy „tipikus” jelenetét vitték színre (esküvő, család, kocsiszás), de azt a három oldalról zárt, egy oldalán nyitott 'Stube' típusú elrendezést, amit a klasszikus enteriőr első megvalósításainak szokás tekinteni, csak a 1878-as párizsi világkiállításon készítették el (ahogy erre már a *Bábu – a figura és a három dimenzió* című alfejezet történeti részében utaltam). WÖRNER 1999:150-158, 247-248; a kiállítás Franz Boasra és az amerikai antropológiára gyakorolt hatásáról: JACKNIS 1985:81-82



különbéle helyeit (szoba, konyha, kamra), belülről, eredeti tárgyak hű elrendezésével, eredeti méretben. A cél pedig az volt, hogy a látogató úgy érezze: mintha ott lenne. A szobába sokszor helyeztek felöltöztetett bábukát is, amivel a tér, az ember és helyzet kapcsolatát érzékeltették, továbbá a teret „élettel” töltötték fel.

Az enteriőr mint kiállítási prezentációs eljárás a legkülönbélebb formákban mind a mai napig látható a múzeumokban. Egy 19. századtól mind máig létező – bár módszertanilag sokat változó – múzeumi prezentációs mód kritikai megközelítése viszont lehetőséget teremt a lakás, a lakáskultúra fogalmának tágítására, a szubjektív (egyéni) tapasztalatok és a megváltozott kulturális kontextus összefüggéseinek bemutatására is.

Hiszen a személyes lakótér – ahogy korábban is – nem korlátozódik a szoba és a konyha falakkal körülhatárolt világára, és olyan egységekkel is kiegészül, mint például a balkon, az erkély, a körfolyosó, a lépcsőház, a belső udvar vagy a kert, a garázs és a szerszámoskamra. Ezek a berendezett, belakott zugok ugyanúgy visszatükrözik a lakók személyes térhasználati attitűdjeit, mint a szűkebb értelemben vett lakótér. Másfelől a minták, sablonok, típusok szerint rekonstruált, majd múzeumi térre fordított hétköznapi lakótér a tipizálás és az egyszerűsítés során veszít jelentésteli rétegzettségéből – még abban az esetben is, ha egy-egy berendezés összeállításában a történeti hitelesség tudományos szempontjai a korai időszakokhoz képest mára hangsúlyosabb szerepet kaptak.<sup>109</sup> Ha a kortárs lakáskultúra bemutatásához komplett elrendezéseket választunk, és képszerű szobabelsőket építünk a múzeum falai közé, akkor ez a képszerűség ellentmondásba kerül a kortárs kultúra mozaikosságával és az összeállítások variációs lehetőségeinek végtelen számával. A jelenkor egyik – talán legfontosabb – sajátossága ugyanis a részletek szabadon egymás mellé rendelésében, variálhatóságában, mozgékonyágában rejlik, ami a nyilvános és privát terekben egyaránt érvényes. Ez nem jelenti azt, hogy nincsenek olyan egységek, esetleg általánosabb érvényű rendszerek, amelyek a kortárs társadalom nagyon nehezen megragadható hétköznapi valóságát strukturálják, de kérdés, hogy a kortárs muzeológia számára e „lekerekített” és típusokba rendezett világ újrakonstruálása segít-e megérteni a hétköznapi kultúrát, és ez a módszer ma jelent-e még módszertani kihívást a múzeumi prezentációk összeállítása során. Az otthonok körberajzolhatóvá tétele helyett nem célravezetőbb-e a bemutatás keretein változtatni, és a figyelmet az összetett jelentések minél sokrétűbb kibontására terelni? A *műanyag* című kiállítás *Lakáskultúra – székek és kontextusok* című termében ezek a kérdések jelentek meg – a képek, a tárgyak és szövegek elrendezésével (képek: FRAZON 2007a).

<sup>109</sup> „[...] a mai elvek szerint a néprajzi szobák berendezésében csak azonos korszakra, azonos társadalmi rétegre, csoportra jellemző, és csak meghatározott helyről származó tárgyakat lehet együttesként kiállítani. Gondosan kell ügyelni arra is, hogy az eredeti használatnak megfelelően kapjanak helyet a tárgyak, s csak annyi legyen, amennyit valaha egy-egy háztartásban, lakásban elhelyeztek és használtak.” (FILEP – K. CSILLÉRY 1981:14-15.) A kiállítási enteriőrök módszertani megközelítéséhez ld. HOFER 1981; PETERDI 1981; ASKERCZ 1981

Az otthon mint tér, a modernitás mint életstílus és a műanyag mint „elszánt módon korszerű” anyag együttesen formálják a bútorról, berendezésről, kényelemről, játékról, pihenésről, munkáról és ízlésről kialakított elképzeléseket és tapasztalatokat. Ebben az összefüggésrendszerben az egyik alapkérdés, hogy a kortárs kultúra változékonysága miként alakítja át az élet egy szegmensét (személyes élettér, otthon), a hozzátartozó társadalmi kategóriákkal együtt. Egy másik fontos kérdés, hogy milyen fogalmi rendszer segítségével írható le és mutatható be ez a szüntelenül változó és alakuló hétköznapi világ. Végül: a mondanivaló múzeumi eszközkészlettel való megformálásához elegendő lehet-e egyetlen tárgyféleség (a műanyag ülőbútor) funkció- és formavilágának elemző bemutatása? Néhány egymástól látszólag független szék miként hozható kapcsolatba a múzeumi környezetben szobaként definiált prezentációs móddal, az enteriőrrel?

A szék mára a lakótér szinte minden helyiségében megtalálható tárgy, funkcióját tekintve teljesen „mindennapi”, formájában, megjelenésében viszont nem minden esetben az. Az alkalmazott művészetként felfogott ipari formatervezés (a design) forradalmasította a formát, ezzel összefüggésben lazította a határt a „hétköznapi” és a „művészi”, valamint az egyedi kézműves és a sorozatgyártott tömegtermék között. A széktörténelem és az ipari formatervezés egymással összefüggő modern kori történetében az igazi áttörést egy addig a székgyártásban nem használt anyag eredményezte: a műanyag, aminek hatására a bútorkultúra a 20. század első harmadától, a harmincas-negyvenes évek elejétől alapvető átalakuláson ment keresztül. A változás egyrészt a 19. század második felétől felfutó sorozatgyártással, másfelől a 20. század negyvenes éveitől a műanyagok alkalmazási területeinek szélesedésével magyarázható (DYNAMIC PLASTICS 1989:82-92, HUFNAGL Hrsg. 1997, KIRKHAM 2001; további irodalommal: FRAZON 2007a). Ekkor a tervezők már nemcsak a nemesebb anyagok utánzásának lehetőségét látták a szintetikus anyagok alkalmazásában, hanem egyre inkább törekedtek az egymástól nagyon eltérő műanyagok sajátos és speciális tulajdonságainak széles körű kihasználására. A negyvenes évek második felétől a bútortervezésben – és különösen a székek esetében – az addig használt faanyagok mellett megjelent az üvegszállal erősített poliészter. Az új anyagok keresése együtt járt addig ismeretlen, új formák létrehozásával, és ezek az új lehetőségek az esztétikai minőség változásához is hozzájárultak. Tehát a hétköznapi tárgyak rendszerén belül a bútorkultúra is fokozatosan átalakult. A gazdaságosság, az ötletesség, az egyediség vagy a tömegesség, a trendeknek, divatirányzatoknak való megfelelés együttesen járultak hozzá a fogyasztói érdeklődés kialakulásához, egy berendezési tárgy – például egy szék – lakótérbe kerüléséhez és téren belüli elhelyezéséhez. Tervezés, gyártás, forgalmazás, marketing, reklám, divat és fogyasztás tehát közösen hozzák létre azt a használati kontextust, amelyben egy bútordarab divatos, hasznos,

fontos, vicces, játékos, kritikus, esetleg észrevétlenül köznap, mégis nélkülözhetetlen lesz. Mindezek alapján látható, hogy a technikai és designtörténeti változások és fejlesztések egyfelől igazodnak a hétköznapi életstílushoz, másfelől formálják is azt. Így egy-egy székben, fotelben vagy bármilyen hétköznapi használatra szánt ülőbútorban habitusok, mentalitások sűrűsödnek, amelyek ábrázolhatók, múzeumi, kiállítási környezetben bemutatathatók.

A személyes lakótér, a mindennapi élet és a hétköznapi kultúra a szék, a forma, a design, a műanyagok és a fogyasztás négyes szempontrendszerén keresztül válik láthatóvá. Ebben a megközelítésben „egy műanyag szék” nemcsak kémiai és fizikai eljárások során előállított hétköznapi használati tárgy, hanem mint az anyagról, a formáról, a bútorról, a lakásról és a mindennapi életről való gondolkodás egy lehetséges módja jelenik meg. A székek és fotelek mögött meghúzódó tervezői és használói mentalitás remekül sűrítendő néhány hétköznapi, kulturális kategóriába. A bútorok jellemző, a téma tartalmi sűrűsödéseit is kifejező, jellegzetes csoportjai – úgymint: *népszerű, játék, flexibilis és hajlékony, klasszikus modern, mű, újra-mű* – így nemcsak a néprajzi leíráshoz adnak segítséget, hanem lehetőséget teremtenek a valós (otthoni) és a fiktív (múzeumi) tér összekapcsolására, tágabb értelemben a hétköznapi gyakorlat és a múzeumi praxis együttes olvasására.<sup>110</sup>

A „hagyományos” múzeumi szobabelső viszont nemcsak tágítható, de elemeire is szedhető – a szók konkrét és átvitt értelmében egyaránt. A szétszedés és az újrarendezés, az elemek összekapcsolódásának megváltoztatása új és más jelentések közvetítését teszi lehetővé. Nem az eredeti használati kontextus összefüggései, hanem a funkciók kiemelése és mesterséges múzeumi összeillesztése látható a teremben. Ha feltűnnek egy térben a nappali, a dolgozó, esetleg a gyerekszoba részletei, akkor az sem vesz le a mondanivaló rétegzettségéből, ha az elrendezés csak székekből és fotelekből áll.<sup>111</sup>

A műanyag-kiállítás *Lakáskultúra* termében csak székeket láthatott a látogató, amelyeket két különböző mélységű kontextus vett körül: egyrészt az egyes ülőbútorokhoz közvetlenül kapcsolt szöveges vagy képi interpretáció, másrészt az összes széket egybefogó, az egész kiállítóteret vizuálisan „feldolgozó” mozaikosan felépített fiktív tér.

Az „enteriőr” vizuális háttereként használt háromoldalú, térbe fordított, különös perspektívájú háttérfestmény egyfelől elfogadta és hangsúlyozta a múzeumi enteriőr fiktív terét, másfelől egy Magyarországon a rendszerváltás előtt kedvelt és népszerű játékra, a *Gazdálkodj okosan!* című családi társasjátékra utalt – áttételesen. A táblás játék lényegét ugyanis egy hasonlóan

<sup>110</sup> A különböző mentalitások és a székek, fotelek, ülőbútorok összekapcsolását részletesebben ld.: FRAZON 2007a:168-183

<sup>111</sup> A csak székekkel való múzeumi „beszéd” nem előzmények nélküli a Néprajzi Múzeumban: 1999-ben *Itt a belyed! Székekiállítás* címen elsősorban gyűjteménykritikai szempontok feldolgozására vállalkozott a múzeum és a rendező, Fejér Gábor. A bútorgyűjtemény ülőbútorait feldolgozó tárgykatalógus: FEJÉR szerk. 1999. A kiállítás forgatókönyve: Néprajzi Múzeum Etnológiai Archivum Dokumentációs Gyűjteménye, EAD 5. (Kiállítási dokumentumok)

– mégis alapvetően különböző – vonalas fekete-fehér grafikával készített lakás bútorokkal és háztartási gépekkel való feltöltése jelentette. A játék előrehaladtával, az egyes elemek megszerzésével a fekete-fehér „üres” tér fokozatosan feltöltődött a mindennapok tárgyaival, és a hozzájuk elválaszthatatlanul kapcsolódó hangulatokkal: színes falakkal, szőnyegekkel, képekkel, vázakkal és különféle dísz tárgyakkal. A játékos „csak” egy varrógépet nyert, mégis a lakás egy teljes színes kockáját illeszthette be a megfelelő helyre. Végül lassan, mozaikokból állt össze a teljes lakás, az otthon vágyott képe. Tehát a társasjáték a kiállításban nemcsak vizuális háttér, hanem a mondanivaló koncepcionális kerete is volt: ez a sajátos hangulatú lakótér-imitáció alkotta azt a múzeumi rácsrendszert, amelyben a kiválasztott műanyag ülőbútorok – a maguk „színes” háttérével – megjelentek.<sup>112</sup>

Az egymástól elkülönítve álló, mégis összerendezett székek közvetlen, rácsrendszerben helyezhető háttérét a tárgyak eredeti közegéből származó epizódok mutatták, amelyek képek, szövegek és más tárgyak segítségével jelentek meg. A *flair* kerti székhez és a pilleszékhez kapcsolt, a használati helyeket dokumentáló fotókból illesztett montázsok a tárgyak gyakori előfordulását, a bútorok népszerűségét, a használat sokféleségét és módosult funkcióját – hogyan lesz ülőkéből virágtartó – mutatta. A hatvanas évek egyik ikonikus ülőbútorát, a tojásfotelt kiegészítő dokumentumfotó annak a régiségboltnak a kirakatát rögzítette, amelynek tulajdonosai kísérletet tettek egy nyugat-európai divat meghonosítására: a korai modern designbútorok régiségpiacra való beemelésére, és ezt a szándékukat egy látványos kirakatképpel erősítették meg. Az ülőbútorokhoz kapcsolódó alapasszociációk – mint magas költség, tartósság – újragondolására ösztönzött a hatvanas évek után új funkcióban második virágkorát élő felfújható fotel – ma strandfotel – fölé függesztett, a leeresztés (vagy felfújás) négy fázisát mutató háttérmontázs, ami a bútortárolás új, leginkább ironikus lehetőségeit is felvillantotta. A nemzetközi design fenegyerekének tartott Philippe Starck áttetsző, organikus formájú *Eros* foteljéhez a gyártó és forgalmazó Kartell cég hivatalos reklámjából készült el egy meztelen ülő női figura vonalgrafikus változata, plexire ragasztva, ami – a reklámhoz hasonlóan, de térben – lebegett a karosszék ülőrésze fölött. Ugyancsak egy grafikus átdolgozás eredményeként készült el az ülőlabda használati útmutatójában szereplő, a megfelelő, egészséges gerinctartást szemléltető ábra, ami a labda mellé állított, jelzésértékű plexi asztal lapjára került. A ma már ugyancsak régiségnek számító, Eero Saarinen finn formatervező *Tulipán* székére emlékeztető, a hatvanas évekből származó karosszék tulajdonosa leírta saját történetét a fotelről, a beszerzés, az öröm, a használat, majd kamrába kerülés és újrafelfedezés stációin keresztül. A szöveg (*Olasz design a biziből*<sup>113</sup>) a fotel méretének megfelelő negatív sziluettben volt olvasható. A képes és szöveges környezetet

<sup>112</sup> A háttérfestmény grafikai tervét Rácmolnár Sándor készítette.

<sup>113</sup> A szöveg szerzője Dudás Irén. A szöveg olvasható: FEJŐS – FRAZON szerk. 2006:25

nélkülöző összezsukható fotelágyat és az egyszerhasználatos, *efemer* kellékekből készített puffot és a forgatható gyermekfotelát a látogatók használatba vehették a kiállítás nyitva tartása alatt. A rövid összefoglalásból is látható, hogy a legkülönbözőbb kommentárműfajok – fotómontázs, dokumentumfotó, működési vagy használati elvet bemutató magyarázó képsorok, személyes történet, átdolgozott reklámgrafika, közvetlen használat – teremtették meg a kiállítási térben az ülőbútorok kulturális és használati kontextusát. A vizuálisan is sűrű tér tehát semmi hasonlóságot nem mutatott egy mai kamasz vagy egy nyugdíjas házaspár lakószobájával, mégis tapasztalatait, a tárgyválasztást és tárgyhasználatot mozgató mentalitásaik, érdeklődésük és ízlésviláguk megjelent a kiállítótérben. A székek egymáshoz képest nem rendeződtek koherens funkcionális „szobaszerűségbe”, hiszen az ülésen mint alapfunkción kívül semmi más nem jelent meg tárgyi alakban. Így nem egy szobarekonstrukción haladt keresztül a látogató, hanem egy olyan, csak székekkel berendezett és komponált térben, amelyben a tárgyak eredeti használati kontextusát és funkcióját nem más tárgyak, hanem mesterségesen komponált külön kontextusok jelentették. Ugyanis a vizuális keret negyedik oldalát egy olyan fotómontázs adta, melyen azok a modellszerű terek voltak láthatóak, ahonnan a tárgyak származtak, vagy amelyekre utaltak: lakásfotók a Néprajzi Múzeum fotógyűjteményéből, áruházi katalógusok, lakáskultúra boltok berendezett enteriőrjei, belsőépítészeti tervek, kirakatok és bútorraktárak.

Ebben a megközelítésben (szétszedésben és újra összerakásban) az „enteriőr” már nemcsak lakásról, bútorról, használói attitűdről és ízlésről adott képet, hanem a kortárs kultúra és életmód részletgazdagságára is felhívta a figyelmet, továbbá azt is hangsúlyozta, hogy az enteriőr – a múzeumban és az otthonokban egyaránt – nemcsak négyzetméterben, méretarányban, funkcióban és bútorban mérhető tér, hanem hangulatok, emlékképek, színek, fények összessége, amely múzeumi/kiállítási kontextusban a térszervezés és kontextusteremtés speciális módszereivel teremthető meg.

## 10. A kiállítás felülete – az illúzió, a jelenlét, a hiány és a hozzáférhetetlenség

A kortárs kulturális jelenségek és a kortárs kiállítási praxis módszertani összekapcsolása fontos kérdésekre világít rá: lefordítható-e a jelenkori kultúra komplexitása, állandó változása egy olyan statikusnak látszó műfajra, mint a múzeumi kiállítás? A fordításhoz alkalmasak-e azok a történetileg kialakult prezentációs eljárások, amelyek sok esetben mind vizuálisan, mind pedig jelentésben nagyon eltávolodtak a kortárs valóság képeitől, jeleneitől, tapasztalataitól és élményeitől? A múzeumi kontextus építése során csak a „valóság-hű” szituációk jelenthetik-e az élményszerű befogadás egyetlen járható, élményekben gazdag útját? Végül: bele kell-e nyugodnia a múzeumoknak, hogy az élet szituációkba merevített másolásán túl a kiállítóterekben létrehozott világ (sajátos beszéd- és látásmód) nem képes felvenni a versenyt a látványokba és élményekbe sűrített kortárs kultúra más szcenírozott műfajával? Szerintem nem. De ehhez (ön)kritikára és kreativitásra van szükség.

Az eltérő kultúrafogalom, a komplexitáshoz és a vizuális fordításhoz fűződő különféle viszonyok, az egyéni megoldások keresése, a művészi invenciók beépítése egymástól jól megkülönböztethető tartalmi és formai megoldásokat eredményeznek a múzeumi és kiállítási terekben. A történetileg kialakult – de történetük során nem változatlan – formai eljárások megújítására rengeteg egyedi példát lehet sorolni – a magyar, és különösen a nemzetközi kiállítási színtérről egyaránt. A művészi megformálás, a tudományos megalapozottság és az állag- és műtárgyvédelmi szempontok – ideális esetben – együttesen formálják a kiállítás látványterét. Vannak tendenciák, melyeket korszerűek, innovatívak, módszertanilag megalapozottak, és vannak olyanok, amelyekben érezhetőek a megszokásokon, beidegződéseken és automatizmuson alapuló múzeumi látásmód. Az illuzórikus jelenetekbe rendezett kiállítási gyakorlat és a távolításra építő értelmező kiállítási praxis viszont nemcsak a múzeumi teret, hanem a befogadók gondolkodásmódját is más szemüvegen keresztül látja (és láttatja). A legfontosabb módszertani kérdések pontosan ezen a felületen találhatók. Ha egy múzeum mer és akar mást gondolni élményről, kulturális fogyasztásról és szórakozásról mint egy színház, egy mozi, egy skanzen, egy élményfürdő vagy egy gördeszkás pálya, ehhez hozzáilleszti kulturális tudását és autentikus tárgykultúráját, akkor olvasható és beszédes kiállítási felületek létrehozását teszi lehetővé. Ezekben az esetekben maga a kiállítás is társadalmi felületté válik, amely nem utánozza a múzeumon kívüli valóságot, hanem megteremti saját nyelvét: tárgyak, jelek és elrendezések segítségével.

A történetileg kialakult kiállítási eljárások közül az enteriőr és a bábu áll(t) legközelebb a hétköznapi helyzetekhez és szituációkhoz. Vonzerejük látványosságukban rejtett, illúzióval

töltötték fel a kiállítási képeket. A teljesség látszata teremtette meg a koherenciát az elrendezett tárgyak, illetőleg a kompozíció és a társadalmi jelenségek között. Ebben rejtett a prezentációk átélhetősége, élményszerű befogadása. A módszertani megújulás lehetősége az illúzió felszámolásában, illetőleg a töredékeiben hozzáférhető kultúra színrevitele során a hiány kritikus és művészi megmunkálásában rejlik. A képek performatív olvasásáról írt elemzésében Rényi András művészettörténész rendkívül plasztikusan fogalmazza meg a fölkinálkozásban és a hozzáférhetetlenségben feszülő szakadatlan játékot: „A színrevitel nem kompenzál, nem illúzióval pótolja annak jelenlétét, ami nem lehet jelen – sokkal inkább megtanít szembenézni a hiánnyal. Mondhatnánk úgy is: a műalkotás ereje abban áll, hogy a színrevitel bújócskázó játékában felkínálja a szubjektumnak, de mindjárt meg is vonja tőle a való – és benne önmaga – teljes láthatóságának, megérthetőségének, birtokbavételének illuzórikus ígérletét, s e játékkal *értelmezési kényszerbe* hozza őt. Nem hazudik totális hozzáférést olyasmire, amihez nem lehet hozzáférni, viszont színre viszi fölkinálkozás és hozzáférhetetlenség szakadatlan játékát.” (RÉNYI 2006:209-210.) Az elemzés terepe ugyan nagyon más – egy Rembrandt kép – de a megközelítés múzeumi/kiállítási reprezentációkkal kapcsolatban is érvényes. Az illúzió, a jelenlét, a hiány, az értelmezés és a hozzáférhetetlenség olyan fogalmak – egyben komplex gondolkodási struktúrák – amelyek tartalommal, tárggyal, képpel és szöveggel való feltöltése a kiállítási praxis lényege.

## BEFEJEZÉS

### A TÖRTÉNETISÉG, A TÉRBELISÉG ÉS A LÁTVÁNY

#### 1. A múzeum és a kiállítás karaktere

A múzeum legerősebb médiuma a kiállítás. A múzeumi kiállítás a gyűjteményekben őrzött vagy frissen gyűjteményekbe kerülő források – képek, tárgyak, dokumentumok – értelmező közegbe és térbe állításával egyenlő. Az izolált gyűjteményi tárgyak kiállítási megszólaltatása, a leíró információk és összefüggések színrevitele a kiállítási praxis lényege. A tematikus, a térbeli, a vizuális és látványszempontú megformáláshoz használt eszközök – a hely, a tárgy, a kép, a szöveg, a hang, a fény, az elrendezés, a történet, a stílus, a betű, a fogalmak, a kérdések és a viták – együttesen hozzák létre a produkciót (a kiállítást), amelyben a jelentések, az összefüggések és az interpretációk láthatóvá és érthetővé válnak. Ehhez fontos, hogy különbséget tudjunk tenni egyfelől múzeum és történelemkönyv, múzeum és színház, múzeum és templom, múzeum és áruház, múzeum és élménypark, múzeum és emlékhely, másfelől kiállítás és lecke, kiállítás és színmű, kiállítás és ünnep, kiállítás és napló között – a relációk sora folytatható – még akkor is, ha kísérletezünk ezen intézményi paradigmák és reprezentációs műfajok közötti átjárással. A pontos és finom megkülönböztetések a múzeumok és a kiállítások karakterének alapját adják, amelyek lehetővé teszik, hogy a múzeum – mint egy semmivel össze nem téveszthető entitás – megtalálja helyét az adott kor kulturális, tudományos és pedagógiai intézményeinek és látványosságainak összetett rendszerében.<sup>114</sup>

A múzeum gyűjteményei és kiállításai nem választhatóak el egymástól. A gyűjteményi és a kiállítási munka együttesen rajzolják meg az intézmény karakterét, amely nemcsak az intézményi praxis, hanem az elemző munka alapját és kiindulópontját is jelenti. Ez a karakter térben és időben nem állandó, hanem a társadalmi, kulturális, gazdasági és politikai összetevők hatására változó és változtatható, továbbá a kiállításokra vonatkozó tudományos diskurzusokról sem leválasztható. A múzeumok esetében a kiállítások a legalkalmasabbak arra, hogy az intézményi karaktert közérthető formában közvetítsék.

A disszertáció két részében egymástól eltérő karakterű intézmények kiállításai állnak egymás mellett. Összeköti őket, hogy az ún. társadalmi típusú múzeumok közé tartoznak,

<sup>114</sup> Itt újracsak szeretnék Tony Bennett „kiállítási komplexum” fogalmára utalni, ami pontosan azt hangsúlyozza, hogy a múzeumi kiállítás csak az adott kor más intézményeinek és látványosságainak megismerésével együtt érthető meg, tehát az elválasztás nem elhatárolódás, mint inkább egyfajta egyben vizsgálódást jelent (vö.: BENNETT 1988).



amelyek gyűjteményeikkel és/vagy kiállításaikkal elsősorban azt a társadalmi környezetet jelenítik meg, arra reflektálnak, amelyben maguk is működnek. Az elemzéshez választott kiállítások mindegyike az elmúlt két évtizedben készült, és a magyarországi múzeumi diskurzus – művészeti diskurzusokhoz képesti – kevésbé élénk, társadalmi és történeti vonalához tartoznak. Holott e múzeumok és kiállítások mára rengeteg olyan tapasztalatot halmoztak fel, amelyek tanulságai a művészeti kiállítási diskurzusok méltó partnere. Az alábbiakban összefoglalom néhány általános észrevételt azzal kapcsolatban, hogy a *történetiség*, a *térbeliség* és a *vizualitás/látvány* fogalma és koncepciója miként jelenik meg e kiállításokban, és ez milyen kapcsolatot mutat az intézmények stratégiáival és karakterével.

## 2. A történetiség

A történetiség – ami a történeti eseményeket, a kultúrtörténetet, a közelmúltat tárgyaló múzeumok és az etnográfiai jellegű múzeumok esetében egyaránt kulcsfogalom – a múzeum és a kiállítás időhöz és időbeliséghez való viszonyát mutatja. A magyarországi társadalmi múzeumok esetében a történetiség mint koncepció kifejezi ezen intézmények erős történeti irányultságát, de a fogalom köthető a kiállítások történeti reflexív szemléletű megközelítéseihez is. Az időbeliség viszont a jelen irányába is szabadon nyitható, ezért a kortárs életvilágok múzeumi vizsgálata ugyanúgy a történetiség része, mint a múlt bemutatására szorító megközelítések. A történetiség perspektíváját a múzeumokban leghatározottabban a gyűjtemény képviseli, ami nem más, mint a felhalmozott múlt. De a tárgyak a kiállítások kontextusában az időbeliségen kívül több más koncepció kifejezésére is alkalmassá válhatnak.

A történetiség a kiállítások prezentációs eljárásainak fontos részét képezi. Legegyszerűbb, könnyen áttekinthető formája az események egymásutániságára felfűzött szerkezet, amelyben az események és a tárgyak együtt haladnak, időben előre, egy meghatározott kezdőponttól és zárópont felé. A kronológiára épülő kiállításoknál a történetiség tehát az időben való haladással egyenlő: az esemény- vagy politikatörténet lineáris narratívája tárgyak, képek és dokumentumok időrendjében sűrűsödik. A kronológia mint struktúra könnyen áttekinthetővé teszi a kiállítást és annak mondanivalóját. Az időrend épülhet fogalmak, események vagy személyek köré – a bemutatott téma vagy korszak jellemzői alapján. Az idő múlása és a fejlődés jelenti az alapvető motívumot a kiállításban, és ebből bontakozik ki a folytonosságon alapuló történetiségfogalom is. A kiállítási tárgyak és dokumentumok időbeli összefüggéseik szerint nyerik el helyüket és jelentőségüket a lineárisan felépített, vagy párhuzamos időegyenesekre húzott rendben. A

kronológiára épülő történeti narratíva a magyarországi társadalmi múzeumok kiállításában uralkodó prezentációs eljárás, és csak sokkal korlátozottabb formában jellemző a társadalomtudományok eszközkészletet is használó társadalomtörténeti megközelítést.<sup>115</sup> Ha a kronológia nemcsak eszköz, hanem cél a történeti kiállítások megvalósításában, ez könnyen teszi láthatatlanná a társadalmi összefüggéseket.

A történetiség a rövidebb korszakok, vagy akár egyetlen esemény reprezentációjában is meghatározó elem. Ha egy kiállítás ellép a kronológia elsődlegességétől, akkor leginkább fogalmak vagy metaforák segítségével fogalmazza meg mondanivalóját. A jelenetek, a szituációk és a kontextusok történeti megközelítése és időbeliséghez való viszonya viszont akkor válik problémássá, ha a prezentáció alapját a típusok uralják: tipikus helyzetek vagy jelenetek, valamire „emlékeztető” vagy „hasznló” kompozíciók. A típus az idő sűrítésével, az apró különbségek közötti határ feloldásával operál, ami átalakítja a reprezentáció időkezelési mechanizmusait: az elrendezés – minden kompozíciós leleményesség ellenére – időtlenné és ahistorikussá válik. A különbségek típusokba rejtése ugyanis feloldja a forrás, az esemény és a pillanat összefüggéseit, és valami azon túli „általánost” mutat. Ez a transzformációs eljárás – annak ellenére, hogy úgy tűnik, mintha egy korszak általános mentalitása, elrendezése, belső tere, stb. lenne – eltávolítja a múzeumi munkát a történetiségtől, ezzel párhuzamosan az időtlenség és fikció világához közelíti. A múltbeli vagy a kortárs életvilágok helyett fiktív életvilágok múzeumi bemutatása viszont épp az intézmények közötti finom, de karakteres megkülönböztetést gátolja – ugyanis egybemossa a fikcióra épülő más intézményekkel –, ami a múzeum legerősebb médiumának, a kiállításnak a szerepét is csökkenti.

A kortárs életvilágok múzeumi feldolgozása és bemutatása ugyancsak nem nélkülözi a történetiség fogalmát és megközelítését. A (mindenkori) jelenkort ugyanis tekinthetjük az időbeliség határainak feloldásaként, amelynek segítségével magától értetődő módon lehet lejutni a kortárs életvilágokhoz. De másról szól egy kutatás, amelyben a jelen a történetiség egyfajta kiterjesztése „csupán”, és másról, ha egy olyan kortárs életvilágokra irányuló, közvetlenül megfigyelhető szinkrón terep, amelynek eseményei, jelenségei, tárgyai és szereplői nemcsak a múlttal való összefüggéseikben, hanem a maguk „ismeretlenségében”, feldolgozatlanságában és reflektálatlanságában kerülnek górcső alá. A két megközelítés természetesen nem hordoz feloldhatatlan oppozíciót, és nem zárja ki egymást – és a történetiség és a kortárs életvilágok múzeumi kapcsolata még tovább finomítható (vö.: FEJŐS 2003d:17) –, de a reprezentációk létrehozása során fontos a módszertani következményekkel járó megkülönböztetés. Az ismeretlen és reflektálatlan mentalitások, történések, szituációk múzeumi feldolgozása, a kutatással gyűjteménybe, majd kiállításba kerülő, szinkrón terepről származó tárgyak – melyet

<sup>115</sup> Az összefüggésekről ld.: SZEKERES szerk. 2002

nem az idő szelektált ki, hanem a kutató választott erre a szerepre – a múzeumi gyűjtemények történetiséggel kapcsolatos reflexív megközelítéséhez is segítséget és ötleteket adhatnak. A kortárs használat ugyanis olyan rétegeket tárhat fel, ami a történeti tárgianyagot is más perspektívába helyezheti. A történeti és reflexív szemlélet viszont nemcsak a múlt, hanem a kortárs életvilágok múzeumi feldolgozásának és kiállítási bemutatásának is fontos összetevője lehet – ami akár a szituációk és kontextusok létrehozásának, értelmező, elemző és kritikus hangon megszólaló kiállítási narratívák összeállításának is alapja lehet.

A történetiségen alapuló kiállítási beszédmód, illetve a kortárs életvilágok múzeumi szemlélete tehát nem egymást kizáró gondolkodást tükröznek. Egymásmellé állításuk azt emeli ki, hogy a kutatás tárgyától, a reprezentációk fabrikálásától elsősorban nem időben kell eltávolodni hanem módszertanilag. Ebben a megközelítésben a történetiség egy a külső elemző kategóriák közül, amely a társadalmi múzeumok kiállítási munkájának vélhetően kulcsfogalma.

### 3. A térbeliség

A múzeumi és kiállítási tér karakteresen különbözik a múzeumon kívüli térélményektől és tértapasztalatoktól. Ez a megállapítás a művészeti, a társadalmi és a természeti/történeti irányultságú intézményekre egyaránt igaz. A múzeumok belső terei – az építészeti struktúra, a stílus, a divat és a hagyományok függvényében – időben és térben változó struktúrák. Vannak intézmények, amelyek múzeumnak épültek, vannak, amelyek azzá váltak, olyanok is amelyek elpusztultak és mára már formailag hasonlóra sem akadhatunk. Az alakulás és a változás nagy hatással van a múzeum építészeti és belső formai jegyeire. Mára a különböző formai változatok egymás mellett is élnek maguk sokféleségében: a barokk hangulatot árasztó, szalonszerű *enfilade*, az első modern múzeumi csarnokok, a *black box* technikán alapuló zárt és mesterséges kiállítóterek, és narratív építészeti koncepcióval és komplex múzeumi/kiállítási funkcióval rendelkező speciális terek, vagy használaton kívüli épületek (vasútállomás, ipari épületekből) kreatív áttervezésével újjászülető terek – a megoldások száma végtelen. Ami viszont közös bennük, hogy a „kinti” világtól leválnak – külső formai jegyekben, belső tereikben és a térhasználat hétköznapi dimenzióiban egyaránt. A kiállítóterek elsődleges funkciója a tárgyak eredeti kontextusához képesti mesterséges tér létrehozása – és ez abban az esetben is érvényes, ha a prezentáció a hasonlóság illúziójának megteremtésén alapul.

A prezentációk készítése során a kiállítóter az a hely, ami egyértelműen és határozottan választja le a tárgyakat eredeti összefüggéseikről, és elidegeníti őket ezektől a kontextusoktól saját

mesterséges terében. A térbeli és szimbolikus transzformáció akkor is része a kiállítási tárgyak múzeumi nyilvánosságának, ha ezt a rendezők az összes rendelkezésükre álló eszközzel megpróbálják elfedni, és például a kiállítás tereit az eredetivel látszólag egyező – elsősorban vizuálisan komponált környezetbe – bemutatni. A transzformáció során viszont a tárgyak új értelmező összefüggésekbe kerülnek, és elsődleges funkciójukon és jelentésükön túlmutató észrevételek megfogalmazására alkalmas kiállítási tárgyakká válnak. Ha az eredeti környezet rekonstruálására kerül át a hangsúly, az az autentikus tárgyakat könnyen sodorhatja a díszletek és a tipikus, általános jelentések világába – bár a rekonstrukciókkal való tudatos kísérletezés, az élethűség mint a reprezentáció kísérleti eszköze ugyancsak része lehet a reflexív muzeológiának. A kiállítási térben felépített szituációk és kontextusok – a valósághoz és életszerűséghez való viszonyuk szerint – színes múzeumi mintázatot mutatnak.

A múzeumhoz és a kiállítási térhez képest viszont egészen más funkciója, szerepe és jelentése van a társadalmi térbe állított emlékműnek – még abban az esetben is, ha a kiállítás mint műfaj az intézményi működésnek része. Az emlékmű ugyanis – különösen, ha összekapcsolódik az esemény helyszínével, vagy egy személyes térrel (például emlékszoba, emlékház) – speciális és elidegeníthetetlen viszonyt alakít ki közvetlen környezetével. Az elidegeníthetetlenségen alapuló emocionális kapcsolat az emlékezés mechanizmusainak mozgásba lendítéséért felelős. Az emlékmű, az emlékhely és a kiállítás kombinációja különös figyelmet és körültekintést igényel: hiszen egészen más befogadói attitűdöket, érzelmeket és tapasztalatokat szóltat meg egy hiteles forrásokon alapuló múzeumi diskurzus, mint az átélésen, átlényegülésen és érzelmi hozzáálláson alapuló emlékhely. Az elválasztásokat és összefüggéseket sokban segíthetik a strukturált építészeti megoldások, vagy a különböző terekben alkalmazott műfajok elemeinek és határainak karakteres megrajzolása.

#### **4. A látvány**

A kiállítás látványa és vizuális rendje hozza létre a tárgyak, a képek és a dokumentumok közötti integrációt. A kiállítások komplex kommunikatív karakterét ugyanis nemcsak a tárgyak és források kiállítási térbe emelése, hanem a tárgyak tárgye gyűttesekbe szervezése, a strukturált kompozíciók létrehozása, az architektúra, a térszervezés, a prezentációs eszközök, a képek, grafikák, szövegek egymással összefüggő rendszere teremti meg. A komplex struktúra akkor érthető a befogadók számára, ha az autentikus tárgyak és források által hordozott fogalmak és jelentések lefordíthatók, a kiállításban alkalmazott eljárások és eszközök pedig nem önálló életet

élnék, hanem összefüggenek a koncepció fogalmaival és tartalmával. A koncepciókra épített kiállítási tartalom és kiállítási felület tehát nemcsak kiemel, megmutat és nyilvánosságra hoz tárgyakat és dokumentumokat, hanem a látvány segítségével olyan önálló interpretáló közeget konstruál, amelynek tere és ideje ugyanúgy jellemzője, mint formája, stílusa, érvelési módja és magyarázati elvei.

A történetiség, a történeti reflexív hangnem, a térbeli elidegenítés, majd a többféle komponenst és eszközt együtt mozgó integráló látvány a társadalmi múzeumok formációs eljárásainak legáltalánosabb eszközei, továbbá a kiállítások létrehozásának alapfeltételei. A tárgyak kiemelése, feldolgozása, elidegenítése majd a kiállítási kontextusba állítása – az eredeti társadalmi kontextushoz képest – relatív önkényes kompozíciós forma (SCHOLZE 2004:270). A rendezés fő feladata, hogy létrehozza a kapcsolatot az elidegenített gyűjteményi tárgyak és a társadalom különféle szeletei között. Az elidegenítés, az összefüggések megfogalmazása, a tárgyak és a gondolatok kiállítótéren belüli integrációja együttesen hozza létre azt a kiállítási szituációt, amelyben a források és a jelentések – a szavak és a dolgok – hozzáférhetővé válnak.

## IRODALOMJEGYZÉK

AMES, MICHAEL M.

1992 Cannibal Tours and Blass Boxes. The Anthropology of Museums. Vancouver, UBC Press

ANDRÁS EDIT

2003 Az emlékezés útvesztői. In EPERJESI 2003 o.sz.n.

APOR PÉTER

2002 A Munkásmozgalmi Panteon mint a történelem helye. In SZEKERES ANDRÁS szerk. A történész szerszámosládája. A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa. Budapest, L'Harmattan, Atelier (Atelier füzetek 3.), 67-80

APPADURAI, ARJUN

1996 Fogyasztás, időtartam, történelem. Replika. Kisebbség, politika, társadalom, 21-22: 81-97

APPADURAI, ARJUN – BRECKENRIDGE, CAROL A.

2004 Gondolatébresztő múzeumok. A közszemlére tett örökség Indiában. In ERDŐSI – SONKOLY szerk. 2004:305-321

ARENDT, HANNAH

1981 [1985] Vita activa oder: vom tätigen Leben. München, Piper

ASKERCZ ÉVA

1981 A polgári enteriőrök bemutatásának kérdései. Történeti Múzeumi Közlemények, 1:48-56

AUER, HERMANN Hrsg.

1989 Museologie: neue Wege – neue Ziele. Bericht über ein internationales Symposium, veranstalten von der ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee. München, London, New York, Paris, Saur

BACHMANN-MEDICK, DORIS

1992 „Writing Culture” – ein diskurs zwischen Ethnologie und Literaturwissenschaft. Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaft, 4:1-20

1997 Einleitung: Übersetzung als Răpresentation fremder Kulturen. In BACHMANN-MEDICK Hrsg. 1997:1-18

2009 [2006] Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg, Rowohlt

BACHMANN-MEDICK, DORIS Hrsg.

1997 Übersetzung als Răpresentation fremder Kulturen. Berlin, Schmidt Verlag

1998 [1996] Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main, Fischer

- BAL, MIEKE  
2000 A múzeum diskurzusa. EX Symposion. Irodalom, művészet, filozófia, reflexió, 32-33:48-58
- BARTHES, ROLAND  
1983 [1957] A műanyag. In Uő. Mitológiák. Budapest, Európa (Mérleg könyvek), 143-146
- BÁTKY ZSIGMOND  
1992 [1906] Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. Budapest, Néprajzi Múzeum
- BÁTKY ZSIGMOND – GYÖRFFY ISTVÁN – VISKI KÁROLY  
1933 A magyarság néprajza I. Tárgyi néprajz I. Tájékoztató, táplálkozás, építkezés, bútortzat, világítás, mesterkedés, viselet. Budapest, Egyetemi ny.
- BAUDRILLARD, JEAN  
1987 [1968] A tárgyak rendszere. Budapest, Gondolat
- BAUMAN, ZYGMUNT  
2001 A modernitás és a holokauszt. Budapest, Új Mandátum  
2002 Globalizáció. A társadalmi következmények. Budapest, Szukits  
2005 A munkaetikától a fogyasztás esztétikájáig. Replika 50-52:221-238
- BAUSINGER, HERMAN  
2005 [2004] A tárgy és jelentése. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2005:9-17
- BAXANDALL, MICHAEL  
1991 Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. In KARP – LAVINE ed. 1991:33-41
- BECK, STEFAN  
2000 Rekombinante Praxen. Wissensarbeit als Gegenstand der Europäischen Ethnologie. Zeitschrift für Volkskunde, (96)2:218-246
- BEIER-DE HAAN, ROSEMARIE  
2005 [2001] Poszt nacionális, transznacionális, globális? A történeti muzeológia jelene és kilátásai. Múzeumi Közlemények, Különszám, 15-24
- BEIER, ROSEMARIE Hrsg.  
2000 Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt am Main, NewYork, Campus
- BEKE LÁSZLÓ szerk.  
1984 A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok. Budapest, Gondolat
- BELTING, HANS  
2006 [1995] A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után. Budapest, Atlantisz
- BENJAMIN, WALTER  
1969 [1939] A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In Uő. Kommentár és prófécia. Budapest, Gondolat, 301-334 (jegyzet: 386-394)

BENNETT, TONY

1988 The Exhibitionary Complex. *New Formations*, 4:73-102

1995 The Birth of the Museums. History, Theory, Politics. London, New York, Routledge

2001 Pasts beyond Memories: The Evolutionary Museum, Liberal Government and the Politics of Prehistory. *Folk. Journal of the Danish Ethnographic Society*, 43:49-75

BERG, EBENHARDT – FUCHS, MARTIN Hrsg.

1993 Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise des ethnographischen Repräsentation. Frankfurt am Main, Suhrkamp

BERNAU, NIKOLAUS

1995 Von der Kunstkammer zum Musenarchipel. Die Berliner Museumslandschaft 1830-

1994. In JOACHIMIDES – KUHLAU – VAHRSON – BERNAU Hrsg. 1995:15-35

BOROS GÉZA

2002 Szoborpark. Budapest, Városháza (A mi Budapestünk 31.)

BOUQUET, MARY

1995 Exhibiting knowledge. The Trees of Duboisism Harckel, Jesse and Rivers at the Pithecanthropus Centennial Exhibition. In STRATHERNM, MARILYN ed. *Shifting Contexts. Transformations in Anthropological Knowledge*. London, New York, Routledge, 31-55

1996 Family Trees and Their Affinities. The Visual Imperative of the Genealogical Diagram. *Journal of Royal Anthropological Institute*, 2(1):43-66

1999a The Didactics of Exhibition Making. *Focaal*, 34:177-192

1999b Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future. An Introduction. *Focaal*, 34:7-20.

2000 Thinking and Doing Otherwise: Anthropological Theory in Exhibitionary Practice. *Ethnos*, (65)2:217-236

2001 Streerwise in Museumland. *Folk. Journal of the Danish Ethnographic Society*, 43:77-102

BOURDIEU, PIERRE

1978 A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei. In JÓZSA PÉTER szerk. *Művészetszociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 175-200

BÖNISCH-BREDNICH, BRIGITTE

2002 Der Manufactum-Katalog. Museale Objekte und Modernes Einkaufen. *Schweizerische Archiv für Volkskunde*, 98:156-165

2006 Gondolatok az etnográfiai elbeszélés művészi formáiról. Átány bővületében. *Néprajzi Értesítő LXXXVIII*, 39-48

BREDEKAMP, HORST

1994 [1993] A Kunstkammer mint játéktér. *Café Babel* 11:105-111 (tél)

2000 [1993] Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin, Wagenbach

2003 Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány. *BUKSZ*, ősz, 253-258

BRINGÉUS, NILS-ARVID

1974 Artur Hazelius and the Nordic Museum. *Ethnologia Scandinavica* 4:5-16



- BURTON, JOHN W.  
1988 Shadows at Twilight: A Note on History and the Ethnographic Present. Proceedings of the American Philosophical Society, (132)4:420-433
- CANNIZZO, JEANNE  
1999 Inside out: Cultural Production in the Museum and the Academy. Focaal, 34:163-176
- CHAPMAN, WILLIAM RYAN  
1985 Arranging Ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition. In STOCKING ed. 1985:15-48
- CLIFFORD, JAMES – MARCUS, GEORGE E. ED.  
1986 Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press
- CLIFFORD, JAMES  
1990 Sich selbst sammeln. In KORFF – ROTH Hrsg. 1990:87-106  
1994a On Ethnographic Surrealism. In Uó. The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, London, Harvard University Press, 117-152  
1994b A törzsi és a modern. Café Babel 4:71-81  
1999a Az etnográfiai allegóriáról. In N. KOVÁCS szerk. 1999:151-179  
1999b Bevezetés: Részleges igazságok. Helikon, LXV(4):494-513
- CRARY, JONATHAN  
1999 [1990] A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században. Budapest, Osiris
- CRASKE, MATTHEW – WRIGLEY, RICHARD  
2004 Introduction. In WRIGLEY – CRASKE ed. 2004:1-11
- DEBORD, GUY  
2006 A spektakulum társadalma. Budapest, Balassi, BAE Tartóshullám
- DÉSI JÁNOS  
2002 Holokausztmúzeum Budapesten. Múlt és Jövő, 4. sz.
- DOERING, HILKE  
2000 Dingkarrieren: Sammelstück, Lagerstück, Werkstück, Ausstellungsobjekt. Zur Konstruktion musealer Wirklichkeit. In BEIER Hrsg. 2000:263-278
- DOERING, HILKE – HIRSCHAUER, STEFAN  
1997 Die Biographie der Dinge. Eine Ethnographie musealer Repräsentation. In HIRSCHAUER – AMANN Hrsg. 1997:267-297
- DOMINICUS-VAN SOEST, MARLEEN  
2003 Die Meisterwerke (Ausstellungsführer). Amsterdam, Rijksmuseum

DÖMÖTÖR ÁGNES

2006 Hiányélmény, élményhiány. A Holokauszt Emlékközpont „Jogfosztástól népiértésig” című állandó kiállításáról. Café Babel (Hiány) 53:67-74

DURRANS, BRIAN

2001 Talking in Museums. Folk. Journal of the Danish Ethnographic Society, 43:151-164

DYNAMIC PLASTICS

1989 Dynamic Plastics. Vom Bakelit zum Hight Plast. Düsseldorf, Deutsche Kunststoff-Museum Landesmuseum Volk und Wirtschaft

EDWARDS, ELISABETH

1999 Beyond the Boundary: a Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology. In BANKS, MARCUS – MORPHY, HOWARD ed. Rethinking Visual Anthropology. New Haven, London, Yale University Press, 53-80

2002 A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban. Néprajzi Értesítő, LXXXIV:39-55

ELEŐD ÁKOS

1993 A szoborpark (Műleírás). 2000, 7: 60-61

EPERJESI ÁGNES

2003 Újrahasznosított képek / Recycled Images 1999-2000. Budapest, szerzői kiadás

ERDŐSI Péter

2000 A kulturális örökség meghatározásának kísérletei Magyarországon. Regio. Kisebbség, politika, társadalom. 4:26-44

ERDŐSI PÉTER – SONKOLY GÁBOR szerk.

2004 A kulturális örökség. Budapest, L'Harmattan, Atelier (Atelier füzetek 7.)

ESTERHÁZY PÉTER

2003 A szabadság nehéz mánia. Válogatott esszék, cikkek 1996-2003. Budapest, Magvető

FEJÉR GÁBOR szerk.

1999 Székképek. Budapest, Néprajzi Múzeum (A Néprajzi Múzeum tárgykatalógusai 3.)

FEJŐS ZOLTÁN

2001 Családi idő, leszármazás. In FEJŐS – LACKNER – WILHELM szerk. 2001:52-73

2002 Az ősfoglalkozások képei. Herman Ottó és a magyar őstörténet ábrázolásai. Ház és Ember, 15:185-199

2003a Tárgyfordítások. Néprajzi múzeumi tanulmányok. Budapest, Gondolat

2003b Az etnográfiai jelen mint időszemléleti probléma. In LUGOSI ANDRÁS – SOHAJDA FERENC szerk. Léptékváltó társadalomtörténet. Tanulmányok a 60 éves Benda Gyula tiszteletére. Budapest, Hermész Kör, Osiris, 65-74

2003c Ősfoglalkozási képek. A Néprajzi Múzeum kamarakiállítása 2003. május 23. – 2003. szeptember 14. Budapest, Néprajzi Múzeum (Kamarakiállítások 11.)

2003d Jelenkorkutatás és néprajzi muzeológia. In FEJŐS szerk. 2003:9-24

2005 Boldog/képek. Budapest, Néprajzi Múzeum

- 2006a Divatozó repülő rafinériák. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2006:98-99
- 2006b Matyók és Mezőkövesd – a helyi kultúra múzeumi reprezentációjának néhány kérdése. In VISZÓCZKY ILONA szerk. Eredmények és feladatok a matyóság néprajzi kutatásában. A Matyó Múzeum fennállásának 50. évfordulója alkalmából rendezett néprajzi konferencia anyaga. Miskolc, Mezőkövesd, Herman Ottó Múzeum, 42-51
- 2007a Műanyag a Néprajzi Múzeumban. A kiállítás mint terep. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:14-23
- 2007b Felhalmozás, újrahasznosítás. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:258-265
- 2007c Viselet. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:186-221
- 2008 Múzeum, antropológia és tárgyai. A kánon felbomlása. Árgus, 1:108-124
- 2009 Lapok egy lehetséges babakönyvhöz. In FEJŐS szerk. 2009:9-31

FEJŐS ZOLTÁN főszerk.

- 2000 A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum

FEJŐS ZOLTÁN szerk.

- 2003 Néprajzi jelenkutatás és a múzeumi gyűjtemények változása. Budapest, Néprajzi Múzeum (MaDok-füzetek 1.)
- 2006 Huszka József, a rajzoló gyűjtő. Budapest, Néprajzi Múzeum
- 2009 Babáink könyve. A kortárs tárgykultúra egy metszete. Budapest, Néprajzi Múzeum (MaDok-füzetek 6.)

FEJŐS ZOLTÁN – FRAZON ZSÓFIA szerk.

- 2004 Korunk és tárgyai – elmélet és módszer. Fordításgyűjtemény. Budapest, Néprajzi Múzeum (MaDok-füzetek 2.)
- 2005 Jelentéstele tárgyak. Budapest, Néprajzi Múzeum (MaDok-füzetek 3.)
- 2006 Plasztik művek. Alternatív műanyag-történet a celluloid könyvtáblától a felfújható fotelig. Budapest, Néprajzi Múzeum (MaDok-füzetek 4.)
- 2007a Műanyag. Budapest, Néprajzi Múzeum
- 2007b Kortárs ruha-tér-kép. Budapest, Néprajzi Múzeum (Kamarakiállítások 14.)
- 2007c Pillanatképek a mából. A kortárs kultúra múzeumi feldolgozása. Budapest, Néprajzi Múzeum (MaDok-füzetek 5.)

FEJŐS ZOLTÁN – LACKNER MÓNKA – WILHELM GÁBOR szerk.

- 2001 Időképek. Budapest, Néprajzi Múzeum

FÉL EDIT

- 1991 A saját kultúrában kutató etnológus. Ethnographia, 102(1-2):9-49

FILEP ANTAL – K. CSILLÉRY KLÁRA

- 1981 Néprajzi szobák. In ORTUTAY GYULA főszerk. Néprajzi Lexikon IV. 13-15

FLACKE, MONIKA

- 2007 Geschichtsausstellungen. Zum „Elend der Illustration“. In HELAS, PHILINE – POLTE, MAREN – RÜCKERT, CLAUDIA – UPPENKAMP, BETTINA Hrsg. Bild/Geschichten. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin, Akademie Verlag, 481-490

FLIED, GOTTFRIED Hrsg.

- 1987 Ausstellungen als populistisches Massenmedium. Ästhetik und Kommunikation, (18)67-68:47-54

1988 Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik. Klagenfurt, Kärntner (Klagenfurter Beiträge zur Bildungswissenschaftlichen Forschung 19.)

FOUCAULT, MICHEL

1991 A diskurzus rendje. Holmi, 7:868–889

2000 [1966] A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. Budapest, Osiris

2004 [1967] Más terekről. Heterotópiák. exindex, *nem téma* rovat (letölthető: <http://exindex.hu>)

FRAZON ZSÓFIA

2003 A nejlonszálak muzeográfiája. Intellektuális portré. [Gorgus, Nina: Der Zauberer der Virtinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag. 1999. 303.p (Internationale Hochschulschriften, Bd. 297)] Tabula, (6)2:315-323

2007a Lakáskultúra – székek és kontextusok. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:158-183

2007b Szabadidő – látványgyár. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:224-255

2009 Bábu, baba, figura, fogas. A bábuhasználat múzeumi mintázatai. In FEJŐS szerk. 2009:70-88

FRAZON ZSÓFIA szerk.

2008 Vízálló. Budapest: Néprajzi Múzeum (Kamarakiállítások 16.)

FRAZON ZSÓFIA – K. HORVÁTH ZSOLT

2002 A megsértett Magyarország. A Terror Háza mint tárgybemutató, emlékmű és politikai rítus. Regio. Társadalom, kisebbség, politika, 4:303-347

FRITZ, REGINA

2008 Gespaltene Erinnerung. Museale Darstellungen des Holocaust in Ungarn. In FRITZ, REGINA – SACHE, CAROLA – WOLFRUM, EDGAR Hrsg. Nationen und ihre Selbstbilder. Postdiktatorische Gesellschaften in Europa. Göttingen, Wallstein, 128-148

FUCHS, MARTIN

1997 Übersetzen und Übersetz-Werden: Plädoyer für eine interaktionsanalytische Reflexion. In BACHMANN-MEDICK Hrsg. 1997:308-328

FUCHS, MARTIN – BERG, EBERHARD

1993 Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation. In Berg – Fuchs Hrsg. 1993: 11-108

FULBROOK, MARY

2001 [1999] A német nemzeti identitás a holokauszt után. Budapest, Helikon (Huszzonegy)

GADAMER, HANS-GEORG

1994 Épületek és képek olvasása. In BACSÓ BÉLA vál. szerk. A szép aktualitása. Budapest, T-Twins, 157-168

GALÁNTAI CSABA szerk.

2003 Mi újság, Terror Háza? Budapest, Masszi Kiadó

GARACZI LÁSZLÓ

2006 TeoFánia. Élet és Irodalom, január 29.

GEERTZ, CLIFFORD

1994 Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások. Budapest, Századvég

GERHARDS, JÜRGEN

1997 Diskursive versus liberale Öffentlichkeit. Eine empirische Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 49(1):1-34

GERŐ ANDRÁS

2006 Részleges amnézia – a holokauszt mint kiállítás. Magyar Narancs, március 23.

GONZÁLEZ, ROBERTO J. – NADER, LAURA – OU, C. JAY

1999 Towards an ethnography of museum: new directions from the museum experience. Focaal, 34:107-118

GORGUS, NINA

1999 Der Zauberer der Virtinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. Münster, New York, München, Berlin, Waxmann (Internationale Hochschulschriften; Bd. 297)

1997 Ein europäischer Museologe. Georges Henri Rivière zum hundertsten Geburtstag. Museumkunde 62(2):170-176

GOTTOWIK, VOLKER

1997 Konstruktionen des Anderen: Clifford Geertz und die Kriese der ethnographischen Repräsentation. Berlin, Reimer

GÖTTSCHE, SILKE – SIEVERS, KAI DETLEV Hrsg.

1988 Forschungsfeld Museum. Festschrift für Arnold Lühning zum 65. Geburtstag. Kiel, Kommissionverlag Walter G. Muhlau, 137-168

Granasztói György

2006 Samsonite. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2006:100

GROYS, BORIS

2008 Filmek a múzeumban. Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, 2:66-76

GYÖRGY PÉTER

2003 Az eltörölt hely – a Múzeum. A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában. New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa. Budapest, Magvető

2005a Kádár köpönyege. Budapest, Magvető

2005b A kultusz hűlt helye – az irodalom(történet) múzeuma. In Uő. 2005a:265-283

2007a A nemzet múzeuma. Magyar Nemzeti Múzeum. Élet és Irodalom, 51. évf. 17. sz. április 27.

2007b Bode Museum, Berlin. Múzeum Café, október, 32-35

2008a Körmagyar. Múzeumi rendszerünk egy lehetséges kritikája. Élet és Irodalom, 52. évf. 22. sz.

2008b Elhallgatott történetek. Élet és Irodalom, 52. évf. 26. sz. június 27.

HABERMAS, JÜRGEN

1993 A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban. Budapest, Századvég – Gondolat

HALL, STUART ed.

1997 Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London, Sage, Open University

HANNERZ, ULF

1986 Theory in Anthropology: Small Is Beautiful? The Problem of Complex Cultures. Comparative Studies in Society and History, (28)2:362-367

HARVEY, DAVID

2006 A tér-idő sűrűsödés és a posztmodern állapot. Café Babel 52:91–104

HASTRUP, KIRSTEN

1990 The Ethnographic Present: A Reinvention. Cultural Anthropology, vol. 5. Nr. 1. 45-61

HAUSER, ANDREA

2001a Museum als Feld der Transformation von Erfahrungen. In EISCH, KATHERINA – HAMM, MARION Hrsg. Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Für Utz Jeggle zum 60. Geburtstag. Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 214-232

2001b Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsbegen gesammelter Objekte und ihrer musealer Präsentation im Wandel. In ECKER, GISELA – STANGE, MARTINA – VEDDER, ULRIKE Hrsg. Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Königstein, Ulrike Helmer Verlag, 31-48

HÄGELE, ULRICH

2001 Fotolore. Überlegungen zur visuellen Methode in der Volkskunde. In EISCH, KATHERINA – HAMM, MARION Hrsg. Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Für Utz Jeggle zum 60. Geburtstag. Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 306-338

HERBERT, W. – LEVYKIN, K. G. Hrsg.

1988 Museologie. Theoretische Grundlagen und Methodik der Arbeit in Geschichtsmuseen, Berlin (Ost)

HERZFELD, MICHAEL

1983 Looking both Ways: The Ethnographer in the Text. Semiotica, 46-2/4:151-166

HIRSCHAUER, STEFAN – AMANN, KLAUS Hrsg.

1997 Die Befremdung der eigenen Kultur: Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie. Frankfurt am Main, Suhrkamp

HOFER TAMÁS

1981 Gondolatok a néprajzi kiállítások enteriőrjeiről. Történeti múzeumi közlemények, 1:35-47

1992 *Harc a rendszerváltásért szimbolikus mezőben*. 1989. március 15-e Budapesten. Politikatudományi Szemle, 1. sz.

HOOPER-GREENHILL, EILEAN

1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, New York, Routledge

HUFNAGL, FLORIAN Hrsg.

1997 *Plastics + Design* (Ausstellungskatalog „Plastics + Design“ Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München, Februar bis Juni 1998.) Stuttgart, Arnoldsche

IHÁSZ ISTVÁN

2002 *Gomb és kabát. A profán valóság bemutatásának kísérlete a Terror Háza Múzeumban*. In PINTÉR JÁNOS főszerk. *Történeti Muzeológiai Szemle*. Budapest, Magyar Múzeumi Történész Társulat (A Magyar Múzeumi Történész Társulat Évkönyve 2.), 97-105

IHÁSZ ISTVÁN – BAJÁK LÁSZLÓ

2007 *A Magyar Nemzeti Múzeum történeti kiállításának vezetője 4. XX. század. A túlélés rövid évszázada (1900-1990)*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

JACKNIS, IRA

1985 *Franz Boas and Exhibits: On the Limitations of the Museum Method of Anthropology*. In STOCKING ed. 1985: 75-111

JAMES, ALLISON – HOCKEY, JENNY – DAWSON, ANDREW ed.

1997 *After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. London, New York, Routledge

JANKÓ JÁNOS

2000 [1898] *Kalauz a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának kiállításához* (Szemkeő Endre – Gráfik Imre szerk.), Budapest, Néprajzi Múzeum

JAOL, MARTINE

1995 *Quelle politique d'acquisition aujourd'hui, dans un réseau Européen des Musées d'Ethnographie*. In KARASCHEK, ERIKA Hrsg. *Wege nach Europa. Ansätze und Problemfelder in den Museen*. 11. Tagung der Arbeitsgruppe Kulturhistorische Museen in den Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 4-8 Oktober 1994. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz Museum für Volkskunde, 60-68

JEGGLE, UTZ

1982 *Subjektive Heimat – objektive Musealität. Zum Verhältnis von subjektiver Erlebnisfähigkeit und objektiven Ereignissen*. In LIEBELT, UDO – LÖBER, ULRICH Hrsg. *Heimat im Museum*. Koblenz, 11-31

JOACHIMIDES, ALEXIS

1995 *Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt*. In JOACHIMIDES – KUHLAU – VAHRSON – BERNAU Hrsg. 1995:142-156

- JOACHIMIDES, ALEXIS – KUHLAU, SVEN – VAHRSON, VIOLA – BERNAU, NIKOLAUS Hrsg.  
1995 Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990. Dresden, Berlin, Verlag der Kunst
- K. HORVÁTH ZSOLT  
2005 Harc a szocializmusért szimbolikus mezőben. Helyek, túlélők és identitásformációk versengése Magyarországon 1989 után. Századvég Új Folyam, 35:31-68
- KAPLAN, FLORA E.S. ed.  
1994 Museums and the Making of „Ourselves”. The Role of Objects in National Identity. London, New York, Leicester University Press
- KARP, IVAN – LAVINE, STEVEN D. ed.  
1991 Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, Londonm Smithsonian Institution Press
- KATONA EDIT  
2002 „Félre gatyá, pendely”. Látható és láthatatlan a magyar népviseletben. Kiállítás a Néprajzi Múzeumban 2002. május 31. – szeptember 29. Budapest, Néprajzi Múzeum
- KÁDÁR GÁBOR – VÁGI ZOLTÁN  
2006 Az elárult állampolgár. A magyar holokauszt emlékére. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum
- KEIM, GERHARD  
1999 Magic Moments. Ethnographische Gänge in die Konsumwelt. Frankfurt, New York, Campus
- KIRKHAM, PAT  
2001 Charles and Ray Eames. Designers of the Twentieth Century. Cambridge, London, MIT Press
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA  
1998 Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press  
2006 Exhibitionary Complex. In KARP, IVAN – KRATZ, CORINNE A. – SZWAJA, LYNN – YBARRA-FRAUSTO, TOMÁS Museum Friction. Public Culture – Global Transformations. Duke University Press, 35-45
- KISS BALÁZS  
2000 Michel Foucault diskurzuselmélete és a politika nyelvi vizsgálata. In SZABÓ MÁRTON szerk. Beszélő politika. A diszkurzív politikatudomány teoretikus környezete. Budapest, Józsefvárosi Műhely, 51-85
- KORFF, GOTTFRIED  
1987 Volkskundliche Frömmigkeits- und Symbolforschung nach 1945. In CHIVA, ISAC – JEGGLE, UTZ Hrsg. Deutsche Volkskunde – Französische Ethnologie. Zwei Standortestimmung. Frankfurt am Main, New York, Campus (Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme), 244-270



- 1988 Die Popularisierung des Musealen und Musealisierung des Popularen. Anmerkungen zu den Sammlungs- und Ausstellungstendenzen in den frühen Achtziger. In FLIEDL Hrsg. 1988:9-23
- 1995a Die Eigenart der Museums-Dinge. Zur Materialität und Medialität des Museums. In FAST, KIRSTEN Hrsg. Handbuch der museumspedagogischen Ansätze. Opladen, Leske+Budrich, 17-28
- 1995b Läßt sich Geschichte musealisieren? Museumskunde, 60:18-22
- 2002a Museumsdinge: deponieren – exponieren. (Martina Eberspächer – Gudrun Marlene König – Bernhard Tschofen, Hrsg.) Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag
- 2002b A néprajzi múzeum: a meghökkentés iskolája? Néprajzi Értesítő LXXXIV: 9-19.
- 2004 A tárgykultúra múzeumi feldolgozásának nehézségei. A muzealizálás mint intézményeken túlmutató trend. In FEJÓS – FRAZON szerk. 2004:18–27
- KORFF, GOTTFRIED – ROTH, MARTIN  
1990 Einleitung. In KORFF – ROTH Hrsg. 1990:9-37
- KORFF, GOTTFRIED – ROTH, MARTIN Hrsg.  
1990 Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main, New York, Paris, Campus Verlag, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme
- KORNMEIER, UTA  
2004 Madame Tussand's as a Popular Pantheon. In WRIGLEY – CRASKE ed. 2004:147-166
- KOVÁCS ÉVA  
2001 A terek és a szobrok emlékezete (1988-1990). Etűd a magyar rendszerváltó mítoszokról. Regio. Kisebbség, politika, társadalom, 11(1):68-91
- KÖNENKAMP, WOLF-DIETER  
1988 Erklärung durch Zusammenhang? Zu Theorie und Praxis der Ausstellung im kulturhistorischen Museum. In GÖTTSCHE – SIEVERS Hrsg. 1988: 137-168
- KÖSTLIN, KONRAD  
1991 Der Alltag und das ethnographische Präsens. Ethnologia Europaea, 21:71-85  
2002 Tracht und die Inszenierung von Authentizität. Bewegliche Ästhetik im Alltag der Moderne. Schweizerische Archiv für Volkskunde, 98:207-220
- KÓBÁNYAI JÁNOS  
2003 A hazugság helye. Múlt és Jövő, 4. sz.
- KRAMER, DIETER  
1996 Über die Autorität des Museums. In KASCHUBA, WOLFGANG – SCHOLZE, THOMAS – SCHOLZE-IRRLITZ, LEONORE Hrsg. Alltagskultur im Umbruch. Festschrift für Wolfgang Jacobeit zu seinem 75. Geburtstag. Weimar, Köln, Wien, Böhlau, 233-246
- KUBACH-REUTTER, URSULA  
1985 Überlegungen zur Ästhetik in der Ethnologie und zur Rolle der Ästhetik bei der Präsentation völkerkundlicher Ausstellungsgegenstände. Eine Studie zur Museumsethnologie. Nürnberg, GFP-Verlag

KUNT ERNŐ

2003 Fényképezés és kultúrakutatás. In BÁN ANDRÁS szerk. Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok. Budapest, L'Harmattan, MTA Néprajzi Kutatóintézete (Dokumentatio Ethnographica 20.) 67-78.

LIDCHI, HENRIETTA

1997 The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. In HALL ed. 1997:151-222

LOCHER, HUBERT – WYSS, BEAT – KÜSTER, BÄRBEL – ZIEGER, ANGELA Hrsg.

2004 Museen als Medien, Medien im Museen. Perspektieven der Museologie. München, Müller-Straten Verlag

LÖFGREN, ORVAR

1999 On Holiday. A History of Vacationing. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press

LUKE, TIMOTHY W.

2002 Museum Politics. Power Plays at the Exhibition. Minneapolis, London, University of Minnesota Press

LUMLEY, ROBERT ed.

1988 The Museum Time-Machine. Putting Cultures on Display. London, New York, Routledge

MACDONALD, SHARON

2000 Nationale, postnationale, transkulturelle Indentitäten und das Museum. In BEIER Hrsg. 2000:123-148

MACDONALD, SHARON ed.

1999 The Politics of Display. Museums, Science, Culture. London, New York, Routledge

MACDONALD, SHARON – BASU, PAUL ed.

2007 Exhibition Experiments. Oxford, Blackwell Publishing (New Interventions in Art History)

MACDONALD, SHARON – FYFE, GORDON ed.

1996 Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World. Oxford, Blackwell Publishing (The Sociological Review)

MACK, JOHN

2001 „Exhibiting Cultures” Revisited. Translation and Representation. Folk. Journal of the Danish Ethnographic Society, 43:195-209

MANGANO, MARC

1990 Textual Play, Power, and Cultural Critique: An Orientation to Modernist Anthropology. In Uő. ed. Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text. New Jersey, Princeton University Press, 3-47

MAQUET, JACQUES

2003 Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel. Miskolc, Csokonai Kiadó

- MÉRI EDINA  
2006 Az örökéletű farmer. Pápa, Képfestő Múzeum
- MILLER, DANIEL  
2005 A fogyasztás mítoszai. Replika 50-52:239-256
- MINK ANDRÁS  
2002 Kommunizmus, terror, Péter Gábor ollója. Beszélő, március (ld. In GALÁNTAI szerk. 2003:128-138)
- MOLNÁR JUDIT szerk.  
2006 Jogfosztástól népirtásig (Kiállításkatalógus). Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum
- N. KOVÁCS TÍMEA SZERK.  
1999 A kultúrák narratívái. (Narratívák 3. főszerk.: Thomka Beáta) Budapest, Kijárat  
2004 A fordítás mint kulturális praxis. Pécs, Jelenkor (Sensus füzetek)
- NÁDAS PÉTER – RICHARD SWARTZ  
1992 Párbeszéddek. Pécs, Jelenkor
- NOEVER, PETER Hrsg.  
2002 MAK & Wien. Wien, MAK, Prestel Verlag
- OCTOGON  
2001 Octogon – Architecture & Design. Museum XXI. (tematikus szám)
- PANOFSKY, ERWIN  
1984a A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához. In BEKE szerk. 1984:249-261  
1984b Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. In BEKE szerk. 1984:284-307
- PARTI NAGY LAJOS  
2003 Grafitnesz. Versek. Budapest, Magvető
- PEARCE, SUSAN M.  
1995 On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition. London, New York, Routledge (The Collecting Cultures Series)
- PETERDI VERA  
1981 Gondolatok a történeti kiállítások enteriőrjeiről. Történeti múzeumi közlemények 1:57-66.
- PETERS, BERNHARD  
1994 Der Sinn von Öffentlichkeit. In NEIDHARDT, FRIEDHELM Hrsg. Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegung, (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderhefte), Opladen, Westdeutscher Verlag
- POMIAN, KRZYSZTOP  
1998 [1987] Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin, Wagenbach

- PORTO, NUNO  
1999 Picturing the Museum: Photography and the Work of Mediation in the Third Portuguese Empire. *Focaal*, 34:41-58.
- POULOT, DOMINQUE  
2004 Pantheons in Eighteenth-Century France: Temple, Museum, Pyramid. In WRIGLEY – CRASKE ed. 2004:123-146
- PÓTÓ JÁNOS  
1989 Emlékművek, politika, közgondolkodás. Budapest, MTA Történettudományi Intézete
- PRÖSLER, MARTIN  
1996 Museums and globalization. In MACDONALD – FYFE ed. 1996: 21-44  
2000 Museen: Akteure im Globalisierungsprozess. In BEIER Hrsg. 2000: 325-344
- RADNÓTI SÁNDOR  
1990 A vad befogadás. Erwin Panofsky kritikai méltatása – művészetfilozófiai nézőpontból. In Uő. „Tisztelt közönség kulcsot te találj...”. Budapest, Gondolat, 132-194
- RAJK LÁSZLÓ  
2006 Az elárult állampolgár – a kiállítás látványterve. In KÁDÁR – VÁGI 2006:176-188
- RÉNYI ANDRÁS  
2006 A kép eseménye. Kísérlet egy Rembrandt-rézkarca performatív „olvasására”. In MESTYÁN ADÁM – HORVÁTH ESZTER szerk. Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test. Budapest, L'Harmattan (Dayka könyvek, 5), 203-214, 222-228
- RICHARZ, MONIKA  
2007 Schreiben im Angesicht des Todes. Texte aus Ghettos und Lagern, ihre Autoren, ihre Überlieferung. In STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS Hrsg. 2007:78-93
- ROSANDER, GÖRAN ed.  
1980 Today for Tomorrow. Museum documentation of contemporary society in Sweden by acquisition of object. Stockholm, SAMDOK Council
- ROTH, MARTIN  
1990 Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. Berlin, Gerb. Mann. (Berliner Schriften zur Museumskunde 7.)
- RUSHDIE, SALMAN  
2003 Fúriadüh. Budapest, Ulpus-ház Könyvkiadó
- RÜSEN, Jörn  
1988 Für eine Didaktik historischer Museen. In RÜSEN, JÖRN – ERNST, WOLFGANG – GÜTTER, HEINRICH THEODOR Hrsg. Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler, Centaurus (Geschichtsdidaktik. Studien, Materialien. Neue Folge 1.), 9-20

- SAID, EDWARD W.  
2000 [1978] Orientalizmus. Budapest, Európa
- SANJEK, ROGER  
1990 The Ethnographic Present. *Man* (N.S.), 26:609-628
- SCHOLZE, JANA  
2004 Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld, Transcript
- SEGALEN, MARTINE  
1999 Anthropology at Home and in the Museum: the Case of the Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris. *Focaal*, 34:81-94
- SELMECZI KOVÁCS ATTILA  
2000 Átány-gyűjtemény. In FEJÓS főszerk. 2000:433-445
- SHELTON, ANTHONY  
1999 Unsettling the Meaning: Critical Museology, Art, and Anthropological Discourse. *Focaal*, 34:143-162
- SHERMAN, DANIEL J.  
2000 Gegenstände der Erinnerung. Geschichte und Erzählung in französischen Kriegsmuseen. In BEIER Hrsg. 2000:207-237
- SIPOS ENIKŐ  
2000 Modellbábaktól a kiállítási bábukig. *Műtárgyvédelem*, 27:147-152
- SPIEGELMAN, ART  
2008 Maus. Die Geschichte eines Überlebenden I-II. Frankfurt am Main, Fischer
- STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS Hrsg.  
2007 Material zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung
- STOCKING, GEORGES W. JR. ed.  
1985 *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison, University of Wisconsin Press (History of Anthropology 3.)
- STOKLUND, BJARNE  
1993 International Exhibitions and the New Museum Concept in the Latter Half on the Nineteenth Century. *Ethnologia Scandinavica*, 87-113  
1994 The Role of the International Exhibitions in the Construction of National Cultures in the 19th Century. *Ethnologia Europaea*, 24:35-44
- STURGE, KATE  
2007 *Rereseting Others. Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester, St. Jerome Publishing
- SZABÓ MÁRTON  
1996 Vázlat a politika diszkurzív értelmezéséről. *Politikatudományi Szemle*, (5)4:101-132

SZEKERES ANDRÁS szerk.

2002 A történész szerszámosládája. A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa. Budapest, L'Harmattan, Atelier (Atelier füzetek 3.)

SZÜCS György

2000 Ars memoriae, ars obliuendi. Emlékművek térben és időben. In MIKÓ ÁRPÁD – SINKÓ KATALIN szerk. Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 689-694

TAYLOR, BRANDON

2004 Rise and Fall of the Soviet Pantheon. In WRIGLEY – CRASKE ed. 2004:221-241

TURAI TÜNDE

2006 Csigaház. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2006:108-109

2007 Táplálkozás. In FEJŐS – FRAZON szerk. 2007a:120-155

VASÁROS ZSOLT – REZI KATÓ GÁBOR szerk.

é.n. Kelet és Nyugat határán. A Magyar Nemzeti Múzeum állandó régészeti kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

WEBER-FELBER, ULRIKE

1992 Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts – Medium bürgerlicher Weltsicht. In ERBER-GROISS, S. – HEINISCH, H.C. – EHALT, H.K. Hrsg. Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums. Wien, Universitätsverlag, 90-102

WILLIAMS, ELIZABETH A.

1985 Art and Artifact at the Trocadero: Ars America and the Primitivist Revolution. In STOCKING ed. 1985:146-166

WÖRNER, MARTIN

1999 Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. Münster, New York, München, Berlin, Waxmann

WRIGLEY, RICHARD – CRASKE, MATTHEW ed.

2004 Pantheons Transformations of a Monumental Idea. Ashgate Publishing

YARRINGTON, ALISON

2004 Popular and Imaginary Pantheons in Early Nineteenth-Century England. In Wrigley – Craske ed. 2004:107-122

ZANDER-SEIDLER, JUTTA

2002 Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums